

A
892.7109
S133

خالد بن سعيد

البحث عن المذوّر

نقد

دار مجلة شعر
بيروت

مدخل

حول حركة الشعر الحديث

إذا حددنا حركة الشعر الحديث بأنها مجرد تغيير طراً على أشكال الشعر فبعثر عمود الحليل وأزال القافية وسخر من فنون البديع والبيان المعروفتين نكون قد أخطأنا فهم هذه الحركة . لكي لا تأتي نظرتنا الى حركة الشعر الحديث جزئية يجب ان ننظر اليها كظاهرة لحركة كبيرة شاملة تشهدها حياتنا المعاصرة تتجلى بالثورة على الامس والمفاهيم التي استقرت عليها طويلاً . نتذكر في هذا المجال التطور الذي لحق بشكل الاسرة وبعلاقات افرادها، بعضهم ببعضهم؛ او التطور الذي لحق بوضع المرأة الاجتماعي والهزة التي أحدثتها ، نتذكر ان النساء اضطرن احياناً للتظاهر وتمزيق الحجب امام دور الحكومة، كما اضطرن لتقبل شلالات المياه القذرة ترشق بها وجوههن مع سيول الشتائم والاتهامات بالخروج على الدين والأخلاق . نتذكر ايضاً ما كانت عليه فكرة الحرية الشخصية وما صارت إليه ؛ وليس انتقال السلطة الفعلية والمعنوية من أيدي المشايخ والباشوات الى أيدي الشعب

جميع الحقوق محفوظة

انجز طبع هذا الكتاب في
دار مجلة شعر ، بيروت
في اول نيسان ١٩٦٠

امراً مستقلاً عن هذه الحركة . كان الغني غنياً والفقير فقيراً
 لحكمة نجعلها . كان الانسان مخلوقاً مكبلاً ألقى به في هذا العالم
 ليمثل دوراً أنيط به ثم يمضي كما جاء دون ان يكون غاية في ذاته ،
 دون ان تكون لانسانيته قيمة كبيرة . كان السلطان يحكمنا
 باذن الله وباذن الله كنا له نعاكجاً ، وكان الله حبيس المعابد . كان
 الانسان يباع ويشترى لأن رجلاً من الناس يملك ورقة تثبت
 ملكيته له . وكانت الشعر سبعين البهور الستة عشر يأتمر بأمر
 الخليل الذي وهب يوماً القدرة على تحديده . كان الشعر ابن البدوي
 الاول الذي وهب وحده حرية التعبير عن نفسه ثم حكم علينا ان
 نكون تابعين لله وهوب الاول ، لأنه ليس في انساننا الجديد ما
 يستحق ان يعبر عنه بشكل آخر .

لو ان الشعر الحديث ثورة على الشكل وحسب لكان فقد
 مبرراته ؛ ولكن موقف الشعر الحديث من العالم موقف مختلف .
 كان الشعر العربي القديم متفجعاً على العالم اكتفى بوصف ظواهره
 وغنى انعكاسات هذه الظواهر السطحية . لم يكن الشعر عنده
 مغامرة تطمح الى ان « تفسر العالم وتغيره » كما يرى بدر شاكر
 السياب ، والى « ان تجعل ما يفلت من الادراك العقلي مدركاً » او ان
 تكشف عن « عالم مجهول لم يعرف بعد » كما يرى أدونيس .
 رسالة الشعر اليوم غيرها بالامس . فهذه القوة الغامضة السحرية
 التي أريد لها حين نشأتها ان تكون تعاويذ مبهمة ، او أحجية ،
 وكلاماً خاصاً معجزاً ، وسفراً شفويّاً (بإطار من مفاتيح
 التذكير) لاجناد القبيلة او الحزب ، ثم حذاء ناقة او « اكليلا
 للمرأة » و « تصعيداً للعواطف » ، هذه الاداة عنها تقفز اليوم

ليكون جسراً بين واقع الانسان المادي العلمي وبين الروح
 والقوى الغيبية التي احتضرت في هذا الزمن ، بين عالمنا المكشوف
 وعالم الانسان الخبيء خلف منعطفات الخيال والذاكرة .
 يوم كانت الاشياء ارواح وارادة ، يوم كان العالم بملكة
 الآلهة الجميلة والشريرة ، وكانت احداثه صراعاً بين هاتين القوتين ،
 كان الشعر مبعوثاً في العالم وكان الشعراء رواة لهذا الصراع .
 ويوم عاد العالم تفاعلاً كيمياوياً باهتاً ، يوم تقلص ظل الآلهة وعاد
 القمر كتلة حجرية بلا روح ، والمطر تكاثفاً لبخار الماء ، غدا
 الانسان وحيداً وسط عالم جامد ، فلا آلهة تستمع صلواته
 وتشاركه الهم والفرح ، ولا آلهة تدبر شؤونه وتطر له المن
 والسوى او الطير الابابيل ، يومئذ اصبح على الشاعر ان يعيد
 الروح الى الاشياء ، ان يحمل قلق الانسان وخيبته وشكوكه
 وتناقضات حياته ، ان يكون نبي عصره الذي يقف بين الجموع
 يحدث الآلهة ويوحى الى الناس بمحدثها . ولذا نرى أدونيس
 يعتبر الشعر الحديث « رؤيا » ؛ اما بدر السياب فيقول : « لو
 اردت ان أتمثل الشاعر ، لما وجدت اقرب الى صورته من الصورة
 التي انطبعت في ذهني للقديس يوحنا ، وقد افترست عينيه رؤياه ،
 وهو يبصر الخطايا السبع تطبق على العالم كأنها اخطبوط هائل . »
 وهكذا لم يعد الشعر خطاباً يمدح السلطان ، ولا « حليلة
 لصدر أنثى » ولا افتخاراً بآثر القبيلة . إن احب الشاعر الحديث
 فلا يتغزل بعينين وثغر ونهد ، بل يضعنا امام المصير الذي ينتزع
 كيانين من وحدتهما ، امام هذه التجربة الازلية التي تتجدد ،
 امام هذا القلق الفرخ الدائخ الذي يجري في العروق .

وبالطبع لا بد لهذه الرؤيا الجديدة ، لهذه المغامرة التي تخلت عن النظرة والمواقف القديمة من ان تتخلى بالتالي عن كل الشروط الشكلية المسبقة ، لا بد لها من ان ترفض النظرة القديمة الى الشكل والى الجمال اصلاً . وقد تخلى عصرنا بدوره عن كل الاشكال التزيينية ؛ تخلى عن المثلث اليوناني - الروماني للجمال الذي تجلى في التناسق والانسجام والفخامة ، تخلى عن فكرة النموذج الطبيعي . لقد رفض الفن ان يكون آلة لا قطة ، ورفض الشعر ان يكون بناء هندسياً - صوتياً . اللوحة الحديثة او التمثال الحديث نموذج فرد لرؤية مبدعها وليست نسخة عن نموذج جامد في الطبيعة . لقد اقتضى منطق التطور ان يتخلى الفن عامة عن القواعد والتقنيات التي جهد عصر النهضة في بنائها ، فانطلقت القصة من أسر العقدة ، وتخلى التصوير والنحت عن علم التشريح . فالشكل الحديث عامة يتجه نحو رفض القوالب ، نحو الحرية وهي غير الفوضى .

ولنذكر أن التعقيد والزخرف اللذين لحقا قوالب الشعر في اواخر العهد العباسي كانا يرسمان الخط البياني المنحدر الذي أوصل الشعر الى عهد الانحطاط . التلهي بالزخارف والشكليات كان بداية العقم . كان بديلاً عن الابداع الحقيقي . ولنذكر ان عهد النهضة عندنا بدأ برفض هذه الزخارف جميعها ، وان اذن الجمهور نفسه أصبحت تمت السجع وتنفر منه .

عندما بدأ الشعراء يتخلون عن الأشكال القديمة ظهر هذا التساؤل : ما هو الوزن او الشكل الذي سيحل محل اوزان

الخليل ؟ وقال قائل : المهم ان يتوصل المجددون الى وزن ما وعندئذ سنرضى عن ثورتهم . وهذا يعني ان العقلية العامة تنتظر قالباً جديداً يحل محل قالب قديم . ثم ظهرت فئة أخرى تقول ان لتطور أوزان الخليل حداً ، وتعني ان الشعر قد بلغ المرحلة النهائية من التطور . وطبيعي ان هذه الاقوال والتساؤلات بعيدة عن منطق التطور .

إذن ما هو الشكل المقبل للشعر الحديث ؟

بدأت الانطلاقة الحديثة غامضة مترودة واقتصرت في بادئ الأمر على بعض التحول الشكلي بينما ظلت من حيث الجوهر أقرب الى القديم ، تلمست طريقها نحو الشعر الحقيقي وسط صخب الجمهور المستنكر . وفي مدى عشر سنوات استطاعت ان تبرز وتقف على قدمين ثابتتين وان لم تفرض شخصيتها الحديثة حتى الآن . شهدت هذه الفترة تحولاً واضطراباً ونصراً وتراجعاً فيما يتعلق ببعض الشعراء . لكن الحركة ظلت ماضية في طريقها تبحث وتحاول او تمسك اصولها بعيداً في تاريخ الشعر العربي ، وتفقد من محاولات التجديد التي انقطعت ، ومن التجارب الشعرية في العالم . فماذا حققت حتى الآن ؟

اولاً - كرس الطابع الانساني .

ثانياً - حررت الشكل من كل شرط سابق ، او قالب سابق لأن الشكل تجسد المعنى وكيانه العضوي وهو يتبدل ليظل منسجماً وملائماً له .

ثالثاً - هذه الحرية لا تعني الفوضى ، بل تفترض دائماً شكلاً

معينا لكل قصيدة .
 رابعاً - الشكل لا يعني الوزن والقافية او انعدامها بالضرورة .
 الشكل الحديث اكثر من وزن وقافية . هو حركة القصيدة وطريقة تكوينها ، وعلاقة أجزائها ببعضها ، والأصوات الداخلية فيها ، أهي متقابلة ، ام متتابعة ، ام متجمعة حول بؤرة واحدة . ثم صورها وطبيعة الصور وأبعادها ، وتراكب هذه الصور ، وهي كلها من عناصر الشكل في القصيدة الحديثة .

خامساً - ان الإيقاع الصوتي بمعناه المعروف ضروري دائماً في القصيدة لأن القصيدة الحديثة ليست للانشاد او الطرب .
 سادساً - كل الكلمات شعرية اذا استعملت بشكل يعطيها دلالة جديدة شعرية . كذلك كل انواع المعرفة يمكن الاستفادة منها في الشعر .

سابعاً - تخلصت من الجزئية فرفضت الحادثة وخدمة الاغراض السياسية او الشخصية او الحزبية ، وبالتالي تخلصت من الخطابية والتعليمية .

ثامناً - التعبير غير المباشر والاستعانة بالرموز التاريخية ليتمكن الشعر « من التعبير شعرياً عن اللاشعر » كما يقول بدر السياب .
 وسيظل الشعراء يمدون هذه العناصر بعناصر جديدة او يحون منها بعضها . وعلينا ان نتمياً باستمرار لكشف جديدة اخاذة تفتح في آفاقنا رحاباً جديدة وتعلم قلوبنا مغامرات وانخطافات جديدة .

وطبيعي ان الشعر الحديث هذا قد ابتعد عن مدارك الجمهور

الذي تسيطر عليه الأفكار المسبقة المشتركة التي تقف جداراً في وجه حركات التجديد . بالاضافة الى ان هذا الجمهور يجهل الرموز التاريخية والاسطورية ، لأنه يجهل تاريخه واساطيره . فضلاً عن ان اذنه قد تربت على وقع القافية الرتيبة والاوزان المتكررة التي تكتمل بأن تطرب اذنه . وطبيعي ان ينفر جمهور المحافظين من هذه الحركة التي تعبت باستقرار مفاهيمه وترعزها ، وهو الذي يتشبث بقواعد الماضي وقوانينه كأنها آيات منزلة لا ريب فيها . فلا عجب اذن ان نحن رأينا الشعر الحديث يرشق بأمثال هذه النعوت المضحكة : « مؤامرة على اللغة العربية » ، « تهريب من صعوبة الوزن والقافية » ، « مسخ لن يكتب له البقاء » ؛ فضلاً عن « المؤامرات الاستعمارية » و « البورجوازية » الى آخر هذه التعابير الغريبة .

لكن لا بد من انصاف الجمهور فنعترف بأن كثرة الشعر المزعوم حديثاً واختلاط الجيد بالرديء قد بلبل الافكار وحمل الشعر الحديث وزراً كبيراً . بالاضافة الى القفزة التي قام بها الشعر الحديث مبتعداً بها عن التراث الشعري العربي خلفاً بينه وبين هذا الجمهور هوة كبيرة .

فمن يزيل هذا الالتباس ؟ من يمد الجسور بين الشعر الحديث والقارئ ؟

هكذا يبدو لنا ان ناقد الشعر الحديث في موقف حرج . فهو يقدم مجهولاً الى جماعة تتهمه مسبقاً ولا رغبة لها في التعرف اليه ولا ثقة لها به . فما هو سلوك ناقد الشعر الحديث والحالة هذه ؟ يقول ستانلي هايمن : « عندما تتسع الهوة بين الادب وذوق

الجمهور تصبح لمهمة الناقد التي تتطلب منه أن يكون جسراً بين
الاثر الغامض والقارئ أهمية كبيرة . « اي مهمة ترجمة غموض
الشاعر ، حيث يقتضى لمحاته الاسطورية ويفسرها ، ويضيء الصور
الغامضة ويحلل المركبة منها ويدرس دلالات الكلمات واقتوائها ،
ويبين اتجاه حركات القصيدة ويسمي اصواتها ويوضح علاقة هذه
الاصوات ببعضها ويشير الى ابعادها ؛ وبالنتيجة يقدم القصيدة
للقارئ مدروسة محللة وقد هتكت استارها وبطل سحرها ،
وتحولت الى موضوع مدروس ، وهو ما يفقد القصيدة الحديثة
شيئاً من رسالتها ، ويجرم القارئ متعة الجهد والخلق ، ذلك
ان قراءة القصيدة الحديثة جهد يخلق القصيدة - الصدى ، التي
تولد في مشاعر القارئ وتنمو فيها . ولكن معظم الناس مجهولون
حتى قراءة القصيدة الحديثة ، لانهم يقرأونها على ضوء النظرة
القديمة الى الشعر ، يقرأونها فيصابون بخيبة أمل عندما لا يدغدغ
اذنهم صليل القافية ولا تفجأهم لعب التورية والطباق والجناس ،
وعندما لا تتأرجح الكلمات في دوامة الوزن . فما السبيل الى
فتح النوافذ في نفس القارئ على عالم القصيدة ؟

يبرز أمامنا منحنى آخر وهو عرض نماذج للقراءة الراقية
الخالقة ، القراءة - المشاركة ، القراءة - المعاناة والحضور الفعلي .
وهي فكرة جيدة ، لكنها غير مجدية بالنسبة للذين لم ينفتحوا على
الشعر الحديث ويهربون من غموضه . ذلك أن نماذج القراءة هذه
غالباً ما تكون أكثر غموضاً من القصيدة نفسها ، لأنها ليست
تبسيطاً بل عرض لاستجابة القارئ والاصداء التي لاقتها في

نفسه ، والافاق التي فتحتها في هذه النفس . ولأن هذه القراءة
قد توفظ كوامن الذكريات او تثير المشكلات وتفتح الجراح
القديمة . وهناك رد آخر على هذه الطريقة وهو أن هذه القراءة
تتضمن كثيراً من العناصر الشخصية ، مما يجعل تعييبها متعذراً
وقليل الفائدة .

ولكن مهما تكن مزالتى الطريقتين لا بد لناقد الشعر
الحديث من الاخذ بطرف من كل منها ليؤدي مهمة الترجمة
والايصال . فيستعيز عن عرض نماذج القراءة بنموذج واحد
لبعض القصائد ، أو لاحدى الصور ، محاولاً دائماً التبسيط .

ولكي يتجدد النقد ويغدو نقداً حديثاً يتمكن من مواكبة
الشعر الحديث او تقدمه ، عليه ان يستفيد من كل المعارف في
فهمه للشعر وعكسه على القراء ، من مذاهب التحليل النفسي ، الى
دراسة المجتمعات البدائية ، ومن نظريات علم الاجتماع الى مذاهب
النقد القديمة والحديثة . كما ان عليه أن يستفيد من الاساطير
القديمة وتعليلها للكون ، والمعتقدات القديمة والطقوس التي
ارتبطت بها ، لان لهذه الاساطير والمعتقدات ذيولاً تعيش في
حياتنا على شكل حكايات وامثال وعادات ومعتقدات ننسأها
عندما نكون لكنها تظل تجد لها منفذاً تطل به على حاضرنا . وقد
رأى بعض النقاد الغربيين لهذه الرواسب الاسطورية أهمية جعلتهم
يتبعون منهجاً يعتمد على دراسة الشعر والرواية على ضوء
الاسطورة .

هذه المعارف العامة تجعل للناقد بصيرة نافذة أشبه بالعين
السحرية التي ترى ما على الارض وما تحت الارض وما غاب

وراء الأفق ، فتلمح الطيف العابر للجمال وتدرّك مدلول أكثر الرموز غموضاً ، وتكشف ظروف القصيدة ، وتتبع خواطر الشاعر حتى طفولته .

هذه البراعة ، هذه البصيرة النفاذة تمكن النقد من احتضات حركة الشعر الحديث لا السير في مؤخرتها . تمكن الناقد من تقديمها الى القارئ على أضواء الثقافة المتعددة ، كما تمكنه من فتح الطريق بوجوبها المتقدم ، تمكنه من تمييز الزائف من الاصيل ، وعلى رأس كل ذلك تساعد الشعر في اختباره للتقنيات الجديدة .

النقد الذي يدرس في الجامعات العربية أو في كليات الادب العربي ، هو النقد القديم الذي يلبس عقول المحافظين والذي ساد قبل ستائة عام . هذا النقد يتناول ويفرض نفسه أستاذاً لجيلنا ولكل حركة أدبية تتخطى المؤلف . اما النقد الحديث الجدير بتفهم الحركات الحديثة وتوجيهها وتعليلها وتحليل آثارها ومقارنتها بالحركات الماثلة في العالم على ضوء المعارف والاختبارات البشرية الادبية منها والعلمية ، هذا النقد ما يزال وليداً لم تتجلى شخصيته بعد ، لم تستكمل مقوماتها ، لم يتجلى في مؤلف خاص ، بل ما يزال مقالات في المجلات أو آراء عابرة في مقدمة ديوان . بالاضافة الى ان الكتاب الذين يعتبرون النقد اتجاهاً الوحيدي نادرون عندنا . أما معظم الذين كتبوا في النقد وهم كثرة - فيعيش النقد على هامش حياتهم الادبية ، لم يعتبروا النقد رسالتهم ، وحين كتبوا في نقد الشعر الحديث لم يستحضروا في اذهانهم الحركة ككل ، بكل ملابساتها وعوائقها ومتاعبها ومطامحها

وانتصاراتها ، وحين كتبوا في النقد كان تدوهم للشعر الرائد الاول والوحيد تقريباً ؛ فهم لم يكونوا ثقافتهم ، لم يوجهوا مطالعاتهم وجهة النقد ، لم يكن النقد هدفاً رئيسياً حاضراً في اذهانهم . وهكذا نرى ان كثيرين ممن كتبوا في النقد ، كان الشعر أو القصة أو الفلسفة محور اهتمامهم الاول . وهذا ما جعل نقدنا الحديث يتجلى في متفرقات هي محاولات في النقد غير المنهجي . ولم يتوفر لدينا النتاج الجدّي الذي يمكن أن يحمل اسم « النقد الحديث » . ولنعترف ان النقد عندنا لم يساعد حركة الشعر الحديث كثيراً إلا في الفترة الاخيرة ، لكن الفرصة لم تفت وما يزال امام النقد الكثير ليعمله . وفي طليعة هذا الكثير ، أن يسد الفجوات التي تتخلل أساسه . فقد ظل حتى الآن طفيلياً على الشعر ، يعتمد في معظمه على نقد المجموعات الشعرية أو القصائد ، أو يعتمد على التأريخ السريع لفترة بعينها . فليست لدينا الدراسات التخصصية التي تتناول ناحية معينة من نواحي الشعر الحديث ، الا فيما ندر . واذا كان النقد يطمع لان يمد الجسور بين الشعر الحديث والقارئ فلا بد له من أن يعمل على مد الجسور بين الشاعر الحديث وتراثه . إذ لا يخفى ان الشعر الحديث يواجه مشكلة صميمية هي مشكلة التراث ، فالى أي حضارة يمد جذوره وهل هناك تراث يمكن أن يكون خلفيةً للقصيدة . هذه المشكلة من أهم ما على النقد مواجهته .

لكن أمام النقد الحديث في مرحلته البنائية هذه صعوبات لها مسؤوله ايضاً عن بعض تخلفه . من هذه الصعوبات :

اولاً - ان الشعر الحديث نفسه عبارة عن تجارب فردية ، فليس ما يجمع بين الشعراء الحديثين سوى نية التجديد . بينما كل شاعر يعمل منفرداً ، له تجاربه الخاصة ، واتجاهه الخاص .

ثانياً - عدم توفر النتاج الكافي الذي يفرض شخصيته الحديثة . فضلاً عن أن بين نتاج الشعراء الذين نعتبرهم حديثين الكثير من القصائد غير الحديثة . وكثيراً ما نسمي شاعراً حديثاً من أنتج قصيدتين حديثتين او ثلاثة ، أي لجرد اتجاهه نحو الحديث .

ثالثاً - في هذا الحشد من الشعر المزعوم حديثاً كثير من القديم الدخيل الذي يدعي الحداثة لجرد تلاعب جزئي بتوزيع الوزن ، وحياناً بتوزيع الاسطر . بينما يحتفظ بنظرته القديمة الى رسالة الشعر والى العالم ، وفي موقفه واسلوب التعبير عن موقفه .

رابعاً - الاوضاع السياسية في العالم العربي التي تعيق التعاون بين ادباء البلاد العربية كما تعيق الاتصال الثقافي عن طريق المجلات او الكتب ، هذا التعاون الذي يمكنه ان يساعد في قيام حركة نقدية ناشطة ، وفي تبادل النظرات والتعليقات .

خامساً - غموض مفهوم التراث ، وغموض شخصية التراث ، وطغيان الافكار السياسية على المفاهيم الحضارية مما سبب بلبلة وخلطاً في هذا الموضوع ، وجعل الكتاب ينقسمون ، فمن قائل بان تراثنا يشمل فترة معينة ، ومن قائل انه بعيد الاغوار في تاريخ هذه البقعة من العالم ، الى ثالث يراه في تراث العالم أجمع .

قد اواجه بهذا السؤال الذي يلقي على كل من يتحدث عن القصود : وانت ماذا فعلت ؟ لا شيء غير هذه المحاولات * المتواضعة وغير اعتبار النقد وجهة رئيسية في الكتابة .

* ظهر معظمها في مجلة شعر بتوقيع خزامي صبري .

الشعر والاسطورة

أصعب النقد هو نقد « النقد » ؛ وهذا ما سأتورط فيه . فالنقد عندنا ونقد الشعر خاصة ، ما يزال حركة ناشئة ، بلا أسس . لأن الشعر نفسه في حركة تطويرية لم ترس بعد على اسس واضحة . ولذلك نلاحظ ان معظم النقد عندنا عبارة عن انطباعات شخصية مشوشة غامضة . فليس هناك مبادئ عامة موضوعية ولا وجهات نظر واضحة . ثم ان النقد ما يزال مطبوعاً بطابع الجزئية ، فهو لا ينظر الى الاثر الادبي ككل ، بل يجزئه ؛ فهو إنما يتناول المضمون - بحله ويقيمه متناسياً اسلوب التعبير واثره . وهذا عين الخطأ ، لأنه لا قيمة ، في الشعر ، لما يقال وحده ؛ فقد لا يوحى الاسلوب بالجو المناسب والروح التي يحاول الشاعر اشاعتها في ثنايا القصيدة - او انه يهتم بالشكل فقط وهو خطأ مماثل .

مجلة شعر ، عدد ١٢ ، السنة الثالثة ، ١٩٥٩

اذما جدوى العناية بزخرفة ألفاظ دون معناها . او انه يجتزىء الشكل والمضمون فينقد الاثر عبارة عبارة ، كأن يقول : « هذه الكلمة جميلة ، وهذه الصورة جميلة ، وتلك غير موفقة » ، وكأن هذه الاجزاء لا تتعاون وتماسك في وحدة هي الاثر الفني .

يحلل اسعد زروق في كتابه « الاسطورة في الشعر المعاصر » * مداليل أسطورة تموز في شعر خمسة من المعاصرين استعار لهم تسمية « الشعراء التموزيون » وهم : خليل حاوي ، يوسف الخال ، ادونيس ، بدر شاكر السياب ، جبرا ابراهيم جبرا . فقد رأى المؤلف ان الشعراء الخمسة يشتركون بتصوير الحاضر « ارضاً خراباً » ماتت فيها القيم الانسانية ومعالم الحضارة ، ثم يلوحون بقيم جديدة . ويرى الخمسة « التموزيون » ان بلوغ العالم الجديد الذي يتوقون اليه لا يكون الا بالموت الذي يعقبه البعث والخصب أي بعث الآله ادونيس - تموز . وقد عبّر الشعراء التموزيون عن تجربتهم بواسطة الرموز الاسطورية المباشرة كأدونيس و خليل حاوي ويوسف الخال ، وغير المباشرة كالسياب وجبرا . اعتمد المؤلف اولاً قصيدة « الارض الخراب » لاليوت نموذجاً لدراسة مشكلة الفراغ عند الشعراء التموزيين . فيقول بهذا الصدد :

* منشورات مجلة افاق ، ١٩٥٩ .

« المنهج الذي ستتبعه الدراسة يتخذ كنقطة لانطلاقه شعر ت.س. إليوت ، وعلى الاخص قصيدة « الارض الخراب » ، كنموذج يعكس الاستعانة بالاسطورة للتمييز عن الجذب والجفاف اللذين تمثلها الحضارة الحديثة بالنسبة الى إليوت . » وهو يرى ان الكثيرين من شعرائنا المعاصرين « تبنوا اسلوب إليوت وتكنيكه وبعض رموزه . »

ولكننا نجد في اختياره هذا النموذج بالذات بعض المفارقة اذا تذكرنا ان شعر إليوت يمثل فراغ الحضارة الحديثة ، اي حضارة العلم والصناعة التي بلغت بالانسان درجة كبيرة من السيطرة على قوى الكون المادية ، في حين تصور الرموز الاسطورية لدى الشعراء « التموزيين » فراغ حياتنا الحاضرة البعيدة عن العلم الفارقة في الجمول والاحلام الخرافية . ولعل ما يجده شعراؤنا فراغاً لا يبدو كذلك في شعر إليوت . وجه الشبه اذن محصور في فن استخدام الاسطورة ، لا في مداليلها .

واذا كان المؤلف قد اراد بتحليله قصيدة الارض الخراب لاليوت في مطلع دراسته ان يهيء القارئ لفهم مداليل اسطورة البعث فان بعض الالتباس حاصل ، ولا ريب .

ويرى اسعد زروق ان قصيدة إليوت كانت رائدة لقصائد « الفراغ » عند الشعراء التموزيين . ومع انه لا يعيب الشعراء ان يتأثروا بشاعر كبير كاليوت ، فان تعميم مثل هذا الحكم كان يحتاج الى براهين كثيرة تدعمه ويفصلها بالنسبة الى كل من الشعراء

الخمسة ، على حدة .

ثم ان الدراسة رغم عمقها وتقصيها لكل ما عبّر عن تجربة الفراغ وامل البعث عند الشعراء الخمسة ، تمت الى التحليل الفكري اكثر منها الى النقد الشعري . لقد وقف المؤلف موقف مفكر يتلمس آثار تجربة معينة عند جيل من الشعراء . وكان لا بد له لكي يدخل نطاق النقد الشعري من ان يدرس كيفية تعبير هؤلاء الشعراء عن التجربة المشتركة وما يتبع ذلك من دراسة لوسائل التعبير .

صحيح ان اسعد رزوق حلل سبب استعمال الشعراء الترميزيين للاسطورة ، لكنه وقف عند السبب ولم يدخل في تفاصيل استعمالها ، وفي مدى تعبيرها وإيجائها ، ولا في الاصول الفنية للاقتباس الاسطوري ، ولا فيما اذا كان القارئ يحس بطيف الفكرة من خلال هذه الرموز ، او اذا كان يواجهها كنص فلسفي .

هذه النقاط على بساطتها تقيّم شاعرية الشاعر . في الشعر لا يكفي ان تكون الفكرة رائعة ، وان يُظهر الاثر الشعري ثقافة صاحبه وخبرته ، ولا يكفي ان يكون موزوناً مقفىً ، فان هناك ما يقذف بكل هذا خارج حدود الشعر ، اذا غاب . انه هذه الروح الخفية العذبة التي لا نعرف كيف نمسك بها تماماً ولكنها تغمرنا عند معانقة القصيدة . هذه الروح هي ما ندعوه بالعذوبة احياناً (Charme) وبالشاعرية احياناً اخرى . هذه

العذوبة تكمن في مقدرة الشاعر على الالقاء ، اي على التقاط الرموز واللفقات التي توميء الى القصد وتشدّ الخيال والحس صوبه ، لا التي تشرحه كما تفعل دراسة منطقية متسلسلة . وهنا خطر الاستعانة بالاسطورة وفضلها . فالشاعر الشاعر هو الذي يعرف ما يستعين به ومتى والى اي حد . جمال الاسطورة لا يشفع به ابدآ . شاعريته وحدها تلتقط اللمحات الموحية . تحملها التجربة الحية ، وتحيطها من وهجها بطابع شخصي ، بدل ان تقذفها الى القارئ مادة خاماً .

ثم ان المؤلف لم يوضح لنا الى اي حد كان هذا الاستعمال للاسطورة غامضاً او واضحاً ، لأن الغموض ايضاً مزلق خطر . الغلو في الغموض ستار يقف بين الشعر والقارئ وانعدامه يُقتت سحر القصيدة ويكشف علائقها السحرية التي يستحسن ان يحسها القارئ دون ان يدرك سرها . وبكلمة موجزة لقد اهل الكثير من عناصر التعبير . وقد يصعب القول ان اهمية العناصر التي ذكرت غابت عن المؤلف ، لكنني ارى ان دراسة قيمة وجديدة من هذا النوع تفتح باباً جديداً في النقد عندنا ، يجب ان تستكمل العناصر التي ذكرت . فالشعر غير الفلسفة وغير الفنون الكتابية الاخرى كلها ؛ بمعنى انه لا تمكن دراسة النظرات والتجارب فيه بمعزل عن اساليب التعبير .

اما ما حققته الدراسة رغم كل ما تقدم فهو بالغ الاهمية . لقد تقصت مرحلة تجريبية يمر بها شعراؤنا وحالته فكشفت عن شخصية لاواعية لجيل بأكمله ، وعن امانى هذا الجيل وآلامه ، كما كشفت

عن الشخصية الحقيقية لبعض القصائد . وأشارت هذه الدراسة الى وجهة جديدة في دراسة الشعر . لقد تتبعنا حركة كبيرة تمثلت في شعر خمسة من المعاصرين ، في حين تجنح معظم الدراسات الى التحليل الجزئي للآثار الشعرية ، الذي يتجاهل الحركة التي تشمل هذا الاثر . ولهذا ، فالدراسة ، برغم ما اغفلته ، تعتبر مصدراً رئيسياً لكل من يرغب بدراسة حركة الشعر الحديثة .

بين تأريخ الشعر وتقييمه

« الشعر والشعراء في العراق » هو الكتاب الثاني من سلسلة « تاريخ الشعر العربي المعاصر » ، لأحمد أبو سعد . أرخ للشعر في العراق منذ عام ١٩٠٠ حتى عام ١٩٥٨ .

يتضمن الكتاب مقدمة للمؤلف استعرض فيها تطور الشعر العراقي من خلال الاحداث ، ولحظة عن كل شاعر لا تتجاوز درجة التعريف الموجز ، تليها مختارات من شعره تمثل مراحل تطوره . كما ضم الكتاب في القسم الأخير « متفرقات » وهي مختارات لشعراء لم يشتهروا بعد . إنما رأى المؤلف أنهم موهوبون سيكون لهم شأن في المستقبل .

أهمية الكتاب هي في مقدمته ، وفي المختارات التي جمعها ، والتي توفر على الباحث عناء جمع القصائد المبعثرة في المجلات والدواوين النافذة .

اما المقدمة التي تقع في ٣٣ صفحة من القطع الكبير فقد

مجلة شعر ، عدد ١٢ ، السنة الثالثة ١٩٥٩

استعرضت بإيجاز تطور الشعر منذ نهاية القرن التاسع عشر حتى يومنا ، على ضوء الاحداث السياسية المحلية والعالمية . كما بين الظروف والمؤثرات الاخرى التي رافقت حركة التطور ، والمنابع الثقافية التي انفتحت عليها شعراء العراق .

وقد صنف الشعر في مرحلته الدقيقة هذه تصنيفين مختلفين . اعتبر الشكل في تصنيفه الاول ، فحصره في نمطين : التقليدي والتحرري . وينضوي تحت هذين النمطين اتجاهات مختلفة من حيث المضمون . ولذا صنف المضمون في ثلاثة اتجاهات كبرى : الاتجاه التقليدي ، الاتجاه الرومنطقي ، والاتجاه الواقعي الحديث .

اهمية المقدمة ليست في هذه التصانيف ، بل في ما تضمنته من حكم على التقليديين رغم الشهرة التقليدية التي تمتعوا بها : « اما التقليد في الشكل فيظهر في اتباع الشعراء الطريقة الكلاسيكية المأثورة . فقد تقيدوا بأوزان الخليل ، ونظموا القصيدة الطويلة ، وترسموا بناءها على وزن واحد وقافية واحدة على الغالب ، وجروا على الاسلوب الخطابي . ثم اقتفوا آثار الاقدمين فلم يحفلوا بالتناسق الفني او الوحدة الشعورية ، وعجزوا عن الابتكار فلم يخرجوا عن حدود التشبيه وغيره من قيم البلاغة العتيقة وظل شعرهم مرتبطاً بالدلالات القرية للألفاظ . فاستعملوا الكلمة بمعناها الشائع وحده ، ولم يستغلوا قواها الكامنة وراها او يلتفتوا الى اشعاعاتها النفسية . »

وقد وصف قصائد بعض هؤلاء التقليديين بأنها « قطع هاربة

من آداب العصر العباسي . »

وحتى الذين تأثروا منهم بالظروف الوطنية والسياسية « قاموا بوظيفة الداعية والخطيب اكثر من قيامهم بوظيفة الشاعر والفنان . »

وعند الكلام على حركة الشعر الحديث اورد المؤلف دفاعاً قوياً عن تحرر هذه الحركة من الاشكال التقليدية ، وبرر التحرر الشكلي من خلال كتابات الاقدمين انفسهم . كما تقضى جذورها في الموشحات الاندلسية وفي آراء الامام الزجاج والسكاكي وقدم شواهد من الشعر الاندلسي المتحرر وأقوالاً للامام الزجاج ، والزخشي ، وآراء حديثة للشيخ عبدالله العلي . وانتهى الى الحكم بأن حركة الشعر الحديث نابعة من قلب التراث العربي وليست دخيلة عليه : « بما تقدم يتضح لنا ان التقيد بالخليل او ترميم حدوده غير وارد حتى عند الاقدمين ولا ملازم لهم . وقد روى عن الزخشي انه قال في القسطاس : « والنظم على وزن مخترع خارج على اوزان الخليل لا يقدر في كونه شعراً ولا يخرج عن كونه شعراً » فكيف اذا كان الشعر غير خارج على الوزن في اساسه ، بل كان جل ما فعله انه لم يشترط كالخليل وحدة القافية ولا اكتمال التفاعيل ؛ اذن انه حينئذ لا يكون فقط داخلاً في التراث بل نابعاً من صميمه . »

لعل مثل هذه الشهادة في الشعر الحديث قد جاءت متأخرة ، واصبحت امراً مفروغاً منه عند الجيل الطالع ؛ لكنها مع ذلك ضرورية طالما ان هنالك من يرمي هذه الحركة بالخروج على التراث

ويشتمها باطلاً بالاساءة الى اللغة والادب العربيين .
ولم يغفل بعد هذا ان يذكر الامور التي اساءت الى سمعة
الشعر المتحرر والتي ليست من صلبه ، كما اورد دفاعاً عن هذا
الشعر على لسان المحدثين امثال بدر السيّاب ونازك الملائكة .

لكنه لم يتوسع في تحليل التجديد في المضمون كما توسع في
تبرير التجديد في الشكل .

اما اللوحة التي اوردها عن كل شاعر فليست بذات اهمية
لأنها جاءت عامة تميل الى الاطناب وإجزال الصفات للشعراء بحق
وغير حق .

ميزة اخرى تمتع بها الكتاب هي مختارات الشعراء الناشئين
الذين لم يشتهروا بعد ولم تصدر لهم دواوين ، إذ لا بد لمن يدرس
الحركات الشعرية ويتنبأ بمستقبلها من التعرف على الناشئين الذين لم
يوضعوا رسمياً على قائمة الشعراء .

وهكذا ، فقد جمع الكتاب الكثير من النقاط الهامة التي
تفيد الناقد . غير انه يمكن تصنيف الكتاب ، خلوة تقريباً من
الاجتهاد الشخصي ، في عداد الكتب التاريخية ، لكن ، المفيدة
المترنة .

تجربة الخلق

في « قصائد اولى » لادونيس معاناة لتجربة الخلق . في كل
قصيدة من هذه المجموعة التي تولت مجلة شعر اصدارها نحس بقلق
الخلق ونلقى انفسنا امام عالم يختلج في ارجائه قلب الشاعر . ذلك
ان شعر ادونيس ليس ترفاً فكرياً ، بل محاولة لخلق عالم
انساني جديد .

هذه المحاولة هي الحيط الروحي الذي ينتظم نتاج ادونيس
من قصيدته « دليله » عام ١٩٥٠ الى « قالت الارض » عام
١٩٥٤ الى « قصائد اولى » . ومن خلالها علينا ان نعالج شعره .
ينظر ادونيس في « قصائد اولى » الى العالم بثقة ومحبة
ويغنيه بفرح الطفولة . فالعالم عنده طفولة دائمة . وكالأب الحاني
يمسح ببؤبؤ عينه الظلال التي قد تجهّم صبحه ، مدركاً ان عينه
إنما تمتلئ بالشوك وتدمى .

يعني ادونيس ، أول ما يعني في هذه المجموعة ، الفقر — هذا الغول الذي يلبس الهموم والقلق والحلمان ويعيش في الدماء خريفاً يلبس الاعماق والعروق . يغنيه بمحبة دائمة ويواجه بثقة ، ذلك على الرغم من انه يخدش جفنه ، ويجعل بيته « مجوفاً ، مخلخلًا كالغيوم » ، وينتصب امامه « حرفاً » و « شمعة في الدياجير » ، وقصة عجيبة متناقضة : فهو « خرقه » ، و « بقيا رغيف » و « خضرة ريف » ، وهو « رعشة قلب » و « دوخة حس » .

وهكذا يتعالى الشاعر عن هذه المشكلة — مشكلة الفقر — لتبلغ مرحلة جديدة اكثر تعقيداً في قصائده التي « لا تنتهي » . في هذه المرحلة يبدو الانسان توتراً عنيفاً يقتله الترقب والمجهول وحى الخلق ، ويقض مضجعه القلق الجاثم في عروقه ظمأً وحريقاً والساكن في جفنه سؤالاً أبدياً . انه قلق الانسان الملقى في هذا العالم اللولبي الدائب البحث عن كنهه متارجحاً بين الشك واليقين :

من أنا ؟ اي هوى أحياله
أفقي وعد وعيناي انتظار ...

ويطوّف سؤاله خلف حيرته ويشرد في آفاقها ملهماً
اسرارها واحلامها ، فينشر القلق والشك لونها على الافق :

يتصباني غد لم ينبجل
وإذا لاقتني الشمس أحرار .

انه قلق الشاعر يبحث عن طريق يسلكها في رحيله

صوب الغد :

وكلمة مر ببالي
ان اري شرق الجمال
ودعاني الشفق
تمحي عبر خطاي الطرق .

انه قلق الشاعر يل من المألوف — من الجمال الذابل والحكايات التي ماتت — فيحرق في الافق حتى ليكاد يشقه بنظراته الباحثة عن مجهول جديد يرميه ثانية في خضم المجهول :

يا حب ، يا مبدع هذا الجمال
أبدع لنا غيره ...

فالثمرة الناضجة عنده هي في افق امسه . لكنه لا يرغب في الجنى بل يتوق الى الغرس الذي فيه وحده خلق جديد وغد ينمو . هذا القلق الادونيسي قلق متزوج متحول ككل احداث الحياة . فهو يلح عليه ان يمزق تجدهه ويعصف به لعله في رماده يبتكر الفجر ، او نجده يلبس ثوب الحياذ ويرقد في العتمة شاردًا كما « لظن » ، كما « لصدف الحلوة » ، كما « لمبهم الغفل » . واذا كان هذا القلق هو في الاصل خلق عالم جديد ، فكيف نلقاه يسكن المستقبل ؟ انه يسكنه لأن قلب الشاعر ربيعته ومشتهه . ولكن ما هو هذا المستقبل ؟ فلو انه عرفه لأمن منه ، على الاقل ، تلك الفجاءة العجيبة المهرولة :

قل لي ماذا تحمل

يا ابدأ من الحياة آتياً بهرول .

ومن طبيعة هذا القلق الذي عرفنا سره ان يحس الشاعر بانه لم يعرف بعد شيئاً ، بان العالم الذي يحاول خلقه لم يولد بعد .

انا الذي لم يك .. لم تنفتح

عيناه ، لم يرصد له منجم .

ومع ان الانسان في شعر أدونيس مركز العالم ، فاننا نراه يتغلغل في قلب الاشياء ، في صمتها ، ويفنيها حتى لنحسها من خلال غنائها قلقاً وسؤالاً صامتاً . ذلك انه انما يفنيها في داخل نفسه ويلبسها قلقه الذي يكشف عن نفسه في القصيدة صلاة حجرة (XI) . ففيها تقارن الحجرة بين نفسها وبين الانسان - إله العالم - ونقول انها فرشت غطاء لقبر طري ، وركيزة خيمة . وهنا ، اذ يحس الشاعر بالصدى القديم لوحدة الكون ، يبلغ القلق ذروته . غير ان الانسان ، مع ذلك ، يظل نسغاً للحياة ومعنى وتظل الاشياء قائمة بالنسبة له ، دائرة حوله . ففي قصيدة « يحبني الطريق والبيت » يعاو الانسان حتى ليبلغ الالوهة :

كان إله الحب مذ كنتُ

ما يفعل الحب اذا متُ

وفي القصيدة الاخيرة يصل الايمان بالانسان الى الدرجة القصوى :

وحد بي الكون ، بحريتي

فأينا يتكرر الثاني ؟

فالذي نراه ، من هذا كله ، ان لا منفذ لليأس في هذا القلق ولا لون للسلب فيه .

اما مشكلة الموت ، فيواجهها أدونيس بمثل الانسانية والتعالي اللذين واجه بهما مشكلة الفقر . وهو في مواجهته لها تحس بانه عانها معاناة كيانية . فالموت عنده ليس حداً للحياة بل علواً وسمواً بها . فهو لم يبتو الزند الذي شد به الى السموات وانما غيبه عن جفونه وراء الاق . مات ابوه « فأني غداً لم يفتح له باب قلبه ؟ » أجل ، مات ابوه فغنى الموت من خلال هذا الحدث بجرارة ما عرفها الشعر العربي ابدأ :

أي مات ، يا لهباً يا سعيراً تخطف كنزه

تجاوزك الخلق فيه

فيما تفتح كماً واغصن أرزه

ففي كل شيء يخفى لغزه ...

ويرمز رمزه .

فكأنما الموت إله وحلم يرشق الانسان في الكون ليصبح شيئاً لا يتميز عنه ، شيئاً مستمراً فيه ، وكأنما هو حلول في العالم . ومعنى الموت هنا انساني ، لا ديني ولا صوفي . ذلك ان الحياة الانسانية ، عند الشاعر ، لا تعلو الا بالموت لان فيه معنى المحبة والفداء كما فيه معنى البطولة التي تصنع المصير . ومعنى الموت هنا ايضاً حركة الحياة نحو السمو ووسيلة من وسائل الكشف ... إنه المعرفة :

في يد الموت رساله

حبلى بالزمن ...

ان الشاعر يخاف الموت ، ولكن خوفه ليس الا قلق الخلق
نفسه . فهو يخشى ان يأخذه الموت قبل ان يستنفذ الطاقة الخلاقة
الكامنة فيه :

يا يد الموت اطيلي حبل دربي
خطف المجهول قلبي ،

يا يد الموت اطيلي
عني اكشف كنه المستحيل ...

وكما كان الفقر للشاعر سراجاً وحرفاً ، وكما كان الموت
علواً ، كذلك نجد الحب في « قصائد اولى » وسيلة للعلو :

يا قلبها لانه تولها
تألمها

ونجده كذلك انفتاح افق جديد وتجربة تهز الانسان وتغور
في حسه جمال العالم . إنه جفن يغل في الاشياء ناهباً اسرارها ؛
وهو مشاعر متوترة تروذ الاعماق وتشد الانسان الى الغد بلهفة
وسؤال ؛ وهو ايضاً كالموت : معرفة - انهيار الحدود بين قلب
الانسان وبين العالم .

والحب ، الى ذلك ، طفولة ، وتجدد ، وذرى ، ورجولة :

لانك في غد واكتناه وحلم ربيع

وثدي رضيع ،

لانك في قماط حبيب ووعوة وطفولة ،

لانك في ذرى ورجولة .

ان ادونيس في غناؤه المرأة يختلف عن كل من غناها قبله ،
اذ انه يعلو بها وبعلاقتها مع الرجل عن مستوى الغريزة ، ويرمز
عنها بالحب والتجدد . فهي ليست جسداً ، بل انما هي الحياة ...
هي الأرض والحصب ، هي الطفولة والامومة والاستمرار في
هذا العالم . والمرأة عند ادونيس ليست واحدة بذاتها ، وإنما هي
المرأة اطلاقاً ، المرأة الفهم « الذي روى وصوراً » و « علم
الزهرة ان تبرعما » و « والحجر العاشق ان يغفما » . ولا عجب ،
فالذي يغني المرأة في شعر ادونيس ليس وحده بل الانسان .
ان قلق الفقر والموت والحب في « قصائد اولى » يقف عند
اليقين كما شاء تبويب الكتاب . على ان ما سماه الشاعر يقيناً لم
استطع ان اراه كذلك . وانما استطعت ان اراه قلقاً يؤرجحنا
ويقف بنا على شفير الشك - قلقاً يحملنا ويمضي زارعاً خطانا في
طريق اليقين . فهذا الشاعر الذي حمل العالم في قلبه - قلبه المحترق
بلهب الخلق وقلق الخلق - وجرح صدره وخمش جفنيه وغنى
جراحه ومسح الاشواك والعتمة ببؤبؤ عينيه ، يحيط بنا في قبة
انسانية هي معنى الحياة : الايمان . لقد آمن الشاعر - رغم كل
قلق وكل شك - بقيمه ، بوطنه ، بأمته ، بالجراح التي لها غنى :
آمن بالحياة .

هذا هو ادونيس كما يتجلى لي من خلال « قصائد اولى » .

اما الشكل او الصنعة الشعرية فليس لها قيمة مستقلة عند

ادونيس كما لها عند من سبقه من الشعراء الذين يعطون التفاتاً خاصاً للزخرف اللفظي . الشكل عند ادونيس ليس لباساً للمعنى يزخره ليدو انيقاً زاهياً . والكلمة في هذا الشكل جو وموسيقى ؛ انها تجربة ولا يمكن فيها استبدال كلمة باخرى .

لقد انطلق ادونيس من اسار الانماط التقليدية وراح يبدع لنفسه انماطاً جديدة تتوافق مع نظراته الجديدة الخاصة في الوجود . واذا كان لم ينطلق في هذه المجموعة انطلاقاً تاماً بل ظل تحت تأثير ايقاع القافية والموسيقى الخارجية التي يبعثها عمود الشعر التقليدي ، فاننا نشعر انه ما يزال في بداءة الطريق التي ستنتهي به الى زيادة في الانطلاق نحو ايقاع جديد وموسيقى داخلية تنبعث من انسجام الوحدة الفنية في القصيدة بمجموعها وبمختلف اجزائها . ولا شك في ان امتلاكه ناصيتي اللغة والعروض سيكونان له عوناً على هذا الانطلاق الكامل في نطاق النفعيلة الواحدة . وبذلك تصبح القصيدة سيالاً موسيقياً متوحداً مع وحدة المعنى . وهذا لا يمكن ان يتم في نطاق النمط التقليدي الذي تتخذ الاوزان فيه قيمة مستقلة عن المعنى ، بحيث تكون امثله بوعاء يحمل الشاعر على التكيف لاملائه ، وبحيث تستخدم المعنى لا تخدمه . في حين ان الاوزان - كما في « قصائد اولى » - يجب ان تكون تعبيرية بمعنى انها تتكيف حسب المعنى الذي هو الأصل . من هنا كان الشكل - كما يقول يوسف الخال في مقدمة الكتاب - لاحقاً للمضمون ولا يمكن له ، لذلك ، ان ينعم بأية قداسة .

لقد حقق ادونيس حتى الآن في الشعر العربي - شكلاً ومضموناً - ما لم يحققه قبله الا القلائل . فهو ذو شخصية فكرية لا يتصف بها الا الشعراء الكبار . ومعنى ذلك انه يعاني مشكلات فكرية هي مشكلات ليست مجردة او معزولة عن الزمان والمكان ، بل منبثقة من صميم واقعه الحي . وقيمتها - كقيمة كل شاعر كبير - تستند الى انه عبر عن هذه المشكلات بوجهة نظر جديدة وفهم جديد ؛ وانه ، بالتالي ، ابتكر لها اشكالا جديدة .

يا صمت نفسي عدت عدت إليك
بعد سرى سنين ...

لم ألق غيرك لي نصيوا
في ظلمة الليل المضل
فافتح لي الباب الأخير
دعني امر
... انا وظلي ...

فعاشقة الليل ما تزال تطل هنا وتحيا . إنها تخشى ان يجيء
الصباح بالوضوح والملل ويمحو اسرار الليل ، فلا مغمض يغري
الخيال ويجذب الاحلام ، ولا وحدة هناك ولا سكون .

لنفترق الآن ما دام في مقلتنا بريق
وما دام في قعر كأسك وكأسك بعض الرحيق
فعما قليل يطل الصباح ويخبو القمر
ونلمح في الضوء ما رسمته أكف الضجر
على جبهتنا ...

في هذه الوحدة تطالعنا عينا الشاعرة قلقاً وبحناً دائباً عن
الطريق ، عن الجديد - اي جديد . فهي تنفر من المؤلف ،
يتربصها الملل في الدروب المطروقة ، يملأ قلبها ضجراً ، يسلب
الاشياء زهوها ويلفها برتابته الباهتة . حتى اننا نحس الملل
والرتابة تسكنان الاشياء حولها وتملآن نفسها قنوطاً .

تعود وهذا طريق الاياب
يد مرارته ورتابة اسرار

الإنكفاء الى النفس

من خلال مجموعة « قرارة الموجة » يتجلى ان لناذك الملائكة
شخصيتها المميزة المستقلة وطابعها الخاص : لها طريقته الخاصة في
التعبير ، ولها موسيقاها الخاصة ، ويمكن القول ان لها عالمها الخاص .
انها تعيش في غربة ووحدة . الآخرون حولها اغراب ،
العالم حولها غريب . في سائر القصائد غر بها وحيدة تغني مشاعرها ،
وحيدة مع قلبها ، مع شمس الشتاء ، مع الليل .

والآخرون ؟ ليس الا صدى الآخزين في نفسها لانهم عابرون
في حياتها . وتبقى بعد ذلك وحيدة مع « الزهرة السوداء » التي
خلقها رحيل امها . فأمها ابرز الشخصيات التي تحيا في شعرها وتكاد
تكون وحيدة لولا طيف لاختها معها ، ولأناس أحببتهم وغنتهم
ولكنها في الحقيقة لم تغن الا قلبها وصمت نفسها :

مجلة شعر ، عدد ٣ ، السنة الاولى ، ١٩٥٧ .

وكنّا نسيمه دون ارتياب ، طريق الأمل
فما لشذاه أفل ؟

لماذا نعود ؟

أليس هناك مكان وراء الوجود
نظل اليه نسير
ولا نستطيع الوصول ؟

الشاعرة اذن تحيا مشكلتين : الوجدك - هذه التجربة التي
تعقدت حتى غدت مشكلة ، والقلق والبحث عن الجديد النابعين
من الملل والرغبة في الحياة .

ونتيجة لهذه الغربة والوحدة والملل الجاثم فوق الاشياء
حولها لاذت الشاعرة بعالمها الخاص ، عالم نفسها تنشد فيه الجمال ،
وتغني تموجاته وإنفعالاته . ومن هنا جاء الطابع الذاتي لشعرها .

سأحب نفسي ، في صفاء ظلها اجد الصفاء
طال التغرب والتلال تلونت بدم الغروب

لم يبق جوال سواي انا وقلبي في السهوب
لم يبق إلا أنا وآهات المداخن من بعيد .

هذا الانكفاء الى النفس رفض للحياة بشكلها القائم ؛ لكنه
رفض ليس فيه مواجهة للمشكلة بل ابتعاد عنها . وهذا لا يعني ان
الانكفاء جاء سلبياً . ففي اعماقها تضج ثورة انسانية بأعمق معاني
الانسانية . انها تشور على الركود والملل والرتابة ؛ تبغي جراحاً

جديدة ومتاعب وأحزاناً جديدة ، وربما حماقات وأخطاء تحمل
ندامة وألماً جديدين . تود لو أرقها التعب ، لو عرفت الحياة
الملونة الغنية بالتجارب ، لو عرفت حيلة لا ينتهي . تتضح هذه
الثورة التواقة الى الحياة في القصيدة الاخيرة التي أسمتها « دعوة
الى الحياة » ، ففيها تدعو فتاتها بجرارة لنبد الهدوء والصبر ومظاهر
الرصانة - التي لا شك انها تعاني منها ومن قيودها الكثير -
تدعوه لأن يغضب ويتمرد ، لان يكون قلقاً غنياً ، مثلظياً
بفيض حياة . وإخاها لا تدعو فتى معيناً بل جماعة :

اغضب ، أحبك غاضباً متبرداً

اني ضجرت من الوقار ووجهه الجهم الرصين
وصرخت لا كان الرماد وعاش عاش لظى الحنين
أصبر ؟ تلك فضيلة الاموات ...

إني احبك غصة لا ترتوي

إني أريدك نهر فار ما للبحر قرار

لكن هذه الثورة تبدو اعرق واشد تأثيراً مع مرارة وغصة
محرقتين في قصيدة « الى العام الجديد » مع انها اقل اندفاعاً
ووضوحاً . ففي هذه القصيدة تصور الشاعرة الراحة والارتواء
والسكينة والرتابة وانعدام التجربة والرصانة وكل الشكليات
التي تعاني منها ، بصورة مرعبة جامدة ميتة الحس كمو مياه غاضت

في وجهها الحياة ، وحتى معاني الموت ، هامة كسائر الأشياء يمر عليها الزمان ولا تحس به . حتى انها ترغب لو انها تؤرخ بالزمان او تقيد بالمكان كالاشياء ، فلعل في هذا إحساساً جديداً يغاير السكون الابدي .

في هذا العالم الخاص الذي تحيا فيه الشاعرة نلتقي الجمال وننعم بالجديد . فطالما لا تتجدد الاشياء حولها ، فلتتجدد اذن معانيها وصداها في نفسها ، لذا نلقى في شعرها احساس طريفة ومواقف جديدة : الآخرون يستقبلون الحزن بالصباح والعيول والشكوى اما هي فتلقيه كما تلقى إلهاً ، وتحمله الى قعر افراحها واعماق رؤاها . الآخرون يرون الحزن قائماً مظالمً اما هي فتراه ذا جبين ابيض سرق اسرار الثلج .

كما ان حساسيتها المرهفة وتوترها القلق جعلها تلتقط مشاعر خبيثة عميقة ، او عابرة طريفة ندر ان تنبه لها احد ؛ هذه المشاعر تعطيها طابع النضج العاطفي . كأن تمنى في « الزائر الذي لم يجيء » الا يجيء الحبيب المرتقب لتظل تحلم به كأمنية مستحيلة ، او ان تصور الشاعر التي تصطرع في نفس المرأة وهي تدفن حبها وتكتشف اخيراً انها لم تقتل سوى نفسها عندما قتلت الحب لأن الحب هو قلب المرأة .

قلت ان الطابع العام لشعرها ذاتي . فهل يعني هذا ان الآخر منعدم بالنسبة لها ، وانها في برجها العاجي تناجي مثلها ؟ الحقيقة انها وان كانت قد انكفأت الى نفسها وبقيت في وحدتها الليلية الحاملة تناجي القمر والدجى وتشكو للرياح وتغني

مشاعرها ، الا انها في انكفائها حملت معها الانطباعات والمشاعر والمشاكل الجماعية بقدر ما تسنى لها ان تعرف عن هذه المشاعر والمشاكل . ولذلك فان بعض قصائدها مثل « يحكى ان حفارين » و « اغنية لشمس الشتاء » التي قد تكون قصدت فيها معنى شخصياً ، تظل توحى بمعنى جماعي او حالة جماعية تكون الشاعرة قد احسستها وعاشتها حتى تركت فيها طابعها فغدت شعوراً شخصياً . واعمق ما يكون الشاعر هو عندما يعيش التجربة الجماعية بجرارة وصدق فجعلناه يستقطب المشاعر الجماعية ويكتشفها في ذاته حتى تبدو ذاته ينبوع الاصل الذي تصدر عنه - والقارئ الراعي المتقف هو الذي يحس ما في هذا الاثر من مشاعر واصداء جماعية .

لكنها عندما تغني الاشياء خارج نفسها بشكل موضوعي يبدو احساسها اطلالة من النافذة ، لانه يأتي وصفاً يلم بالموضوع من بعيد ^{وي} ويتقمصه كما في قصيدة « النائمة في الشارع » . فما أحسنا هنا بشيء ما ينبع عن نفس الشاعرة . لقد اعطينا صورة سكونية عن النائمة ، وهذه الصورة يراها كل من يمر في الشارع . وعندما يقف الشعر عند الوصف يفقد تأثيره . فلو انها تابعت اسلوبها الاصلي وخلقت ، كهادتها ، جواً يوحي لنا اننا نحن نيام في الشارع البارد وحدنا مع الليل لهزتنا رعدة حقيقية وغمرنا الوجوم وعشنا التجربة ؛ لكنها لم تفعل سوى ان تثير شفقتنا . لكن مثل هذه القصيدة نادر في « قرارة الموجه » .

قلت في مطلع هذه اللوحة ان لناذك الملائكة شخصية شعرية

غنية وطابعاً خاصاً . ولعل مرد ذلك الى أن حضارات ثلاث
تتلاقى في شخصيتها الفنية ، واعني بها حضارة بلادها العربية
وحضارتين شريقتين مجاورتين هما فارس والهند ، اللتين أثرتا عن
طريق الجوار في المفاهيم والأمثال والخرافات الشعبية وفي حياة
الشعب ذاتها وفي ثقافة البلاد وبعض معاني الاشياء . وهذه
الحضارات الثلاث ذات إرث عظيم من الاساطير . يضاف الى هذا
تأثرات غربية بشعراء الانكليز الرومانطيين . ولو ان هذه
التأثرات لا تبرز الا نادراً غير اننا نحسها عالماً خفياً كاللاشعور
عامراً بالاساطير والانطباعات وبمشاعر افراد قضا ، وأحاسيس
انسانية عابرة جريحة ، وأمواج كثيفة تطل من آفاق إنسانية
عتيقة غفا فوقها الامس . هذا العالم - الذي يعيش في قلب امرأة
شاعرة - هو ينبوع الثقافي النفسي الذي تصدر عنه نازك الملائكة
وهو الذي يمنح شعرها جواً خاصاً مشحوناً بألف عاطفة نحسه
عميقاً كأنما يأتي من قرار بعيد ، من احيال سحيقة تغفو في دماننا .
اما اسلوبها في التعبير فقد تأثر بهذا الجو الاسطوري . فغدت تمثل
المعاني بأشخاص او اشياء ملموسة لها شخصية وسلوك ، كجثة
السمة الطافية مثلاً ، التي ظلت تتبع العاشقين في « لعنة الزمن »
وتكبر ، تكبر حتى تسد احداقها الأفق في وجهيهما وترسل لعنتها
تغطي وجه القمر ، وتترامى في كل شيء وتبتلع الغد والماضي
والدنيا . كل هذا دون ان تتعرض الشاعرة للمعنى الذي
تمثله السمة ، ويبقى لنا ان نعرف ما ترمز اليه الاسطورة .
وبمثل هذا الشكل الاسطوري غنت الحزن ، غنته بمجبة وكآبة

وصوفية ، ومثلته في قصيدة (اغنية للحزن) بزائر جديد : فتي
صامت ، عميق ، صافي الشعور ، « ساكن الأمسية الغرقى بأحزان
خفية » . وتبأت للقياء مصلية كما تستقبل الآلهة ، حتى بدا لنا مقدمه
من خلال القصيدة كموكب إله اسطوري تنفتح له الصدور .
وتثير فينا صورة استقبلها له ذكرى غامضة عتيقة لفتاة تتقدم الى
معبد الآلهة خاشعة مصلية ، وتقدم نفسها ذبيحة من الغبطة
والكآبة .

وأغنية الحزن الثالثة (الزهرة السوداء) تدكرنا بخرافة
كردية اسمها (مم وزن) فيها ينبت على قبر العاشقين زهرتان
تتعانقان وينبت مكان الواشي الحسود نبتة سائكة . وفي القصيدة
هنا تنبت زهرة سوداء هي زهرة الحزن .

اما قصيدة (صلاة الاشباح) فيبدو فيها التأثير بالاسطورة
اكثر جلاء ، والشخصيات الرمزية فيها من شخصيات الاساطير .
يد الرجل العنكبوت المنتصب على ساعة البرج ، تقذف عيناه سيل
الظلام ، ويوقظ الاموات الذين استحالوا اشباحاً لكن عيونهم المذنبة
التي « ترسب في عمق اعماقها كل حزن السنين » ، هذه العيون لا
تموت ولا تحففت صوت الضمائر المتعبة ، فتزحف الاشباح تقودها
كف الرجل المنتصب كسلطان القضاء الى المعبد تصلي ، تسأل
السهاد لتلك العيون ، تسأل راحة الموت .

الشخصيتان في القصيدة : شخصية الرجل المنتصب على ساعة
البرج ، وشخصية الاشباح ذات العيون الابدية اليقظة معبرتان
الى حد كبير ، وهما كثيرتا المداليل .

وهي بهذا التشخيص للفكرة وخلق الظرف والتفاصيل حولها
وإلباسها سلوكاً وعواطف ومواقف معينة ، تبتعد عن الأساليب
القديمة في الشعر التي تعتمد الى سرد الاحساس او الفكرة بكلام
منظوم مع الكثير او القليل من الاوصاف . كما انها تعتمد في اكثر
قصائدها الى خلق جو تنسرب فيه الى القارئ ، ايجاءاتها وبهذا
تقترب من الشعر الحديث . وكونها تعتمد في خلق الجو الشعري
على الشخصيات الرمزية والظرف ، مع عفوية في التعبير ، جعلها تهمل
العبارة المبتكرة التي لها قيمة فنية موحية بجد ذاتها . فهي تختلف
عن بعض المحدثين ، المجددين في العالم ، الذين يستعملون اللفظة
احياناً لتوحي جواً معيناً او إحساساً معيناً يؤدي الى بعث
الفكرة في نفس القارئ . ولذا ظلت عبارتها عادية حتى انها
تستعمل احياناً ما عم استعماله ، « والرحمة تبقى لفظاً يقرأ في
القاموس » و « سنحلم انا استحلنا صبيين فوق التلال
بريتين نركض فوق الصخور ونزعى الجمال »

وظلت تصف صوت الريح بالعويل ، والطور بأنها
مسكرة ؛ وظلت للذكريات كؤوس ، والجراح « تئن » والدمع
« سخين » . الا ان هذه العبارات تضع في الجو العام للقصيدة
ولا تبرز بمفردها ، انما تتراكب وتساعد بمجموعها . ويبقى الصدق
والعفوية في التعبير صفتين بارزتين في شعرها ، وهما سببان رئيسيان
يشتركان في خلق الجو وإضفاء الحرارة عليه وجعله يحدث في النفس
هزة واثارة تنموان شيئاً فشيئاً . الا ان الهزة التي يحدثها شعرها
تضعف احياناً وتفقد القصيدة كثيراً من حرارتها عندما تعتمد

الشاعرة الى تمديد المعاني وتكرارها ، فيفقد الاحساس كثافته
وتركيزه ويعود نثراً في قصيدة طويلة :

وسيسخر من شبحينا القبر
وهو يرقب كيف تسير
كيف تنشر ما قد طواه القدر
واحتواه سكون المصير

وهناك نرى جثث الاشواق
في خمود طويل عميق

ويرانا الدجى راكعين على
تربة المرقد الجافيه
نلمس الجثث المرسلات
الى الأفق أعينها الخابية

ورغم ان الشاعرة في بعض القصائد احتفظت بعمود الشعر
التقليدي ، نظل نحس شخصيتها في التوزيع الموسيقي ، حتى
تبدو رتابة الوزن كأنها انعكاس لرتابة الأشياء حولها . وهي
حين تستعمل اوزان الموشحات كما في (لعنة الزمن) تتمكن
من تحميل الوزن بعض الانطباعات الشرقية والاصوات والصور
التي تعيش معها ، من أمواج دجلة الى ظلال النخيل الطويلة عند
الغروب ، لكنها عندما تتحرر من قيد العمود التقليدي تنجح في
التعبير عن نفسها ، عن امواج الحس التي تعلو وتختفي في مد

وجزور . ولعل الثورة التي تعمربها نفسها على كل رتيب مُعاد
مل ، وشخصيتها الفنية المستقلة وأصاله شاعريتها ، تدفع بها للتحرر
النهائي من كل قيد ، مستجيبة للقلق الملح الذي يسأل ابدأ عن
الجديد الاكثر انسانية والاكثر تعبيراً عن الانسان في مشاكله
وحاجاته الجديدة ، هذا القلق الذي هو حافز الابداع ، وحرارة
الحلق الفني .

الاهتداء الى النفس

لم تقدم الشاعرة مجموعتها ، بل اكتفت بأن صدرتها بمقطع من
قصيدة « وجدتها » التي حمل الكتاب اسمها . هذه القصيدة تكون
النسخ الروحي للمجموعة . وفيها تعلن الشاعرة انها اهتدت الى
نفسها ، تعلن هذه الهداية بفرحة ارخميدس يوم اهتدى بعد طول
التفكير والبحث الى سرّ علمي كان يحيره . هتفت « وجدتها »
بلهفة طفل لقي كنزاً طالما حلم به وسمع عنه الحكايات ، بلهفة تائه
في ادغال غريبة وجد ضوء الطريق فجاءة .

لقد وجدت نفسها ، فـ « يا عاصفات اعصفي وقنعي بالسحب
وجه السماء » فما همّ ما دامت انوارها لا تنطفي و :

« كل ما قد كان من ظل

يمتد مسوداً على عمري

مجلة شعر ، عدد ٤ ، السنة الاولى ١٩٥٧

مضى ، توى في هوة الأمس »

بمثل هذه الثقة وهذا الالتفات الكلي صوب المستقبل الذي
يرخي الستار على الماضي - تنهي الشاعرة مجموعتها . وكأن
المجموعة بهذا خضم صخاب يتأوج بين شاطئي طمأنينة الهداية .

اضحكي لي ، اضحكي لي .

واهوت

شفتاه على ندى جفניה

في هوى تمسحان آخر ظل

مدته امسها على مقلتيها .

اما اين وجدت الشاعرة نفسها فهذا ما علينا ان ندركه نحن .
وجدت الشاعرة نفسها في فنها . ففي الشعر تبلورت شخصيتها .
بالشعر اخترقت اسوار سجنها الكبير - التقاليد . بالشعر ارتفع
صوت انوثتها ، وبه تحطت جدران هذا السجن وانطلقت الى
الحياة . بالشعر تحقق معنى وجودها فلم يطمسه غبار الإهمال
وعتمة الأسر .

ووجدت الشاعرة نفسها ايضاً ، وبقوة ، في الحب - هذه
المعجزة التي اقامت السد في وجه سحائب الامس الحزينة التي
ظلت تلاحق سماء عينيها ، حتى اشرق الحب فيها وبدد تلك
العتات .

مع ان الابيات القليلة التي سبقت القصيدة الينا تبشرنا بأننا
سنكون مع الشاعرة وقد وجدت نفسها ، إلا اننا سننبعها في

هـ [خالده سعيد]

الطريق الى نفسها . ولا بد لهذا ان نمر بسحائب « الأمس » التي
تلاحق صفاء الغد . ففي « نداء الارض » نجد الحنين اللاهف الى
الوطن المغتصب ، وفي « حلم الذكري » نلقى قلبها الحزين يناجي
روح اخيها الشهيد . وحين تهتف : وجدتها ، نحس موجة من
الحب الفرح والخائف معاً ، تعلو وتغمرها ، ونلمح لها احلاماً
وذكريات ، واماني وانتظاراً وعتاباً وندماً ، ولكننا لا نشعر
بعد هذا ، الا وقد غزا الجو كابوس القدر ، هذه الرواسب من
« وحدي مع الايام » ، هذه الصخرة الصماء التي تبعث فيها الخوف
والتشاؤم ، هذا القدر الرهيب يلبط في احلامها وينبت اشواكه
في طريق الامنيات . حتى ان كلمة القدر تتردد في قصائدها كثيراً
لا سيما ما كان من رواسب « وحدي مع الايام » حتى ان احدي
قصائدها ، الصخرة السوداء ، تدور بكاملها حول القدر الذي
يلاحقها ، فتنتفض في وجهه مناضلة :

سأظل وحدي

في نضال

وحدي مع الألم الكبير

مع الزمان مع القدر

الا ان التشاؤم يعاودها فتدعن :

وحدي وهذي الصخرة السوداء

تطحن لا مفر .

وفي قصيدتها (انا واحل) تقف آخر القصيدة تحت سيف
القضاء المشرع :

[الاهتداء الى النفس] ٥١

وعاد كلاهما يطفو ، يدور بلا رجاء

عبر الخواء

والدهر والابعاد بينها

وجلاذ القضاء .

وفي (دوامة الغبار) :

متعثراً بالصخر ، بالاشواك بالقدر الرهيب

عام ومر

ودجى غبار حولنا هاجت به ريح القدر

وهي إذ تقف امام صخرة القدر عاجزة مدعنة ، لا ترى
للانسان حيلة في تخطي هذا « المقدر » لغير سبب تعرفه ، فانها على
الاقل لا تقف صامتة بل ترسل صرختها في وجهه ما دامت لا
تملك غير هذا . هذه الصرخة الملتاعة المتسردة هي أعظم وأقوى ما
في شعر فدوى طوقان .

وحين نتساءل عن سر هذا الكابوس وسط جدول الحب
الفرح بحالة « وجدتها » ، يجب ان نذكر ان ثقافة الشاعرة
اسلامية . فقد تعرفت الى العالم ممهوراً بهذه القوة المستغلقة : القضاء
والقدر . وذلك بالاضافة الى تاريخ طويل من الألم وعبودية
التقاليد . لهنذين العاملين يرجع خوف الشاعرة وتشاؤمها ، ثم
تشبثها بالهنية السعيدة الهاربة ، لأن القدر لها دائماً بالمرصاد .

لن نبقي طويلاً معها أمام « صخرة القدر » لأن الحب في
« هو وهي » يشرق صافياً كنفس الحب يجلو الطريق الى « نفسها » .

فدوى طوقان في « وجدتها » جديدة علينا . التي كانت ابداً
« وحدها مع الايام » لقيت الرفيق ؛ فنشرت شراعتها وأبحرت
في سفر طويل إثر الحب ؛ التي كانت في ظلام التيه والغربة وجدت
الطريق الى نفسها على هدى الشعر والحب ، فيبلغنا صوتها حراً
قوياً بعد ان كان يصلنا كالانين .

وهكذا تترك مكانها بين شعراء الألم لتقف في منتصف الطريق
بينهم وبين شعراء الحب . فالتجربة النفسية البارزة في ديوانها
الجديد تجربة الحب - الحب المحروم تارة والخائف من الغد تارة ،
والفرح بحالة تارة أخرى .

اما وقد تعرفت على الحرية حديثاً فان جناحها بعد حدث
واهن لا يقوى على التحليق البعيد ، انه يرود مجاهل الخيال .
أحلامها عذبة مأنوسة لكننا عرفنا مثلها منذ عرفت جفوننا
اطراقة الحفر ، فلا تقوى على الجموح ؛ تصدمنا الحواجز فنمضي
في عالمنا الثاني نتيه عبر الغمام الندي ؛ نخط في حديقة القمر ؛
نسمع صوت الحبيب يمس لنا احلى الاغنيات ونتمنى ان « يصبح
الحلم حقيقة » وان « تخلد الساعة » .

التجربة اذن في « وجدتها » كما كانت في « وحدي مع الايام »
ذاتية ، رغم ورود بعض القصائد الوطنية التي ليست في الواقع
من جو شعرها ، بل تظل شبه دخيلة . كأنها في شعرها طرف
والعالم طرف آخر . ولعل العلاقة بينها وبين العالم في شعرها هي
هذا التجاذب السالب او هذا التضاد . وعلى الرغم من وجود
مهورات لذلك ، الا ان ذلك لا يمنعنا ان نقول ، بمنطق الواقع ،

أن الشاعرة لم تحاول أن تعلو بمشكلاتها على حدود الزمان والمكان.
فدوى طوقان ليست الوحيدة التي عانت الحرمان والقيود ،
والطموح المخنوق ، والتقاليد المسلطة على المرأة في هذا الشرق
« كجلاد القضاء » . فقد كان عليها أن تتبع انتات النساء خلف
الحجب السوداء السميكة ، ووراء شبك النوافذ الخشبي . كان
عليها أن تجسد مشكلة جيل من النساء عيناه في السماء وقدماه
ترس في القيود — مشكلة الحرية الشخصية في هذا الشرق . بلى ،
كان عليها أن تفعل ذلك على نطاق كلي ، لا أن تحصره في حدود
تجربتها الذاتية الخاصة فتعطينا صورة واحدة عنه .

بقي أن نعرف الشاعرة في الحركة الفنية الجديدة ، حركة
الشعر الحديث .

لقد تحررت الشاعرة كغيرها من القافية الرتيبة والاوزان
التقليدية ، فجاء شعرها في حلة جديدة عصرية : بسيطاً ، بعيداً عن
التعقيد والزخرف ، عذب الوقع . هذا من حيث الشكل ، أما
من حيث المضمون فما تزال الشاعرة تراكب قوافل الرومانسية :
تناجي الحبيب البعيد ، وتحلم بالقاء وتستعيد الذكريات ، أو
تشكو وحدتها وآلامها ورحيل حبيبها ببساطة وصدق ، أو
تلبس أمانيتها ومشاعرها الأحلام فيصلنا صوتها عذباً أنيساً ،
يدغدغ مشاعرنا ثم ما نلبث أن نمر به عابرين إثر احساس آخر ،
نحمل منه ذكرى حزينة أو سعيدة ولكنها تبقى ذكرى . فلا
يفلح شعرها في استيطان أعماقنا فينمو فيها ويفتح في قلوبنا منابع
جديدة أو يطمئن منها إلى منابع قديمة . ذلك أن شعر فدوى طوقان

لا يعبر عن شخصيتها فعلاً . أنه ينقل اهتزازاتها ويصفها دون أن
يجسد شخصيتها الفذة المعقدة . فهذا التوتر القلق ، وهذا التوق
العارم للتحقيق ، وهذا الحب المحروم والغني الدافق في آن معاً ،
يبقى كله أقوى من شعرها . فتدخل بذلك حرم الشخصيات التي
خلدت بغناها ومزايها أكثر مما خلدها فنها الذي قصر عن أن
يسع زخمها النفسي وعمقها وحرارتها .

البحث عن الانسان

عندما بدأت بدراسة « البئر المهجورة » للشاعر يوسف الخال ، ادركت حرجة موقف الحكم الذي قد يضطر ان يحكم لغير فريقه . فقد اكون ، دون ان ادري ، جزءاً من ثقافة رفضها هذا الشاعر ، اذ ليس عليه ان يعتبر ثقافة القارئ او الناقد طالما ليس هو بالضرورة شاهد عصره او مرآته ، وطالما نقبل نحن كون الشاعر كاشفاً عن الانفعالات والمشاكل الجديدة ، وباحثاً عن افق انساني جديد .

علي ، اذن ، ان اخلع خارجاً مسوح الاحكام المسبقة والبدهييات التي احفظها ، عند عتبة « البئر المهجورة » ليتمكن لي ورودها وهي الغريبة الجديدة التي مر القراء بها حتى الآن ، فما شربوا منها ولا رموا حجراً فيها .

مجلة شعر ، عدد ٦ ، السنة الثانية ١٩٥٨

الحقيقة ان فموض قصائد « البئر المهجورة » يبلغ بعض الاحيان حداً يحول بين القارئ والشعر . مرد هذا الغموض الى ان الشاعر لا يلجأ غالباً الى الصورة لتجسيد معانيه ، بل يستعاض عنها باللمحات الفكرية والاسطورية والرموز . لكنه حين يعتمد الى التجسيد يشف الغموض حتى يغدو جذاباً مؤثراً . ليس الغموض مجرد ذاته عيباً . الغموض هو الذي يستثير خيال القارئ فيمضي في اثر كل ومضة تلوح . الغموض هو الذي يجعل القصيدة لا تنتهي من نفس القارئ لانه في كل مرة يكشف شيئاً جديداً . مثل هذا الغموض الجذاب يتجلى في قصيدة « البئر المهجورة » وقصائد البعر الثلاث ، كما يتجلى في « الدارة السوداء » و « Memento Mori » الا انه يغدو كثيفاً يكاد يحجب المرثيات في قصيدة « Ecce Homo » و « الجذور » ويهق القارئ الذي تتقاذفه الومضات الغارقة في جو مليء بالرمز والمغص . في المجموعة ، عدا الغموض ، ما يصدم القارئ الذي اعتاد ان يقرأ الشعر بحسباً عن صورة جميلة ، او تشبيه جميل ، او لهبة لفظية بارعة ، ويمكنني بصورة عامة ان اقرر سبب هذه الصدمة التي يحدثها شعر يوسف الخال في نفوس القراء عندنا . هذا السبب كامن في ثورته على بقايا المدرسة اليونانية الرومانية التي تعتبر جمال الشكل مثلاً اعلى .

تأثر من قبل بهذه المدرسة طلائع النهضة الفنية في ايطاليا امثال بوتيتشلي ورافائيل وتيتيان . ففي لوحاتهم التي تعبر عن الالم او الحنان او البهجة حرصوا على اختيار نماذج جميلة . وهكذا فكل

صور السيد المسيح والعذراء تبدو جميلة اخاذة . الا ان الفنانين ما لبثوا ان مالوا بعد ذلك الى اتخاذ النماذج ذات الجمال العادي ، وحياناً النماذج القبيحة ، واستطاعوا مع ذلك ان يبرزوا التعابير بشكل اوضح . فمن اللوحة المشهورة « الجد وحفيده » ، وهي من اواخر عصر النهضة ، يشع جو من الحنان لم تقلل منه بشاعة الجد وتشويه أنفه .

اما في المجال الادبي فقد مثل الاتجاه اليوناني الروماني في العصور المتأخرة البرناسيون الذين حرصوا على فخامة المعنى والتعبير في آن معاً . فموضوعات الشاعر ليكونت دي ليل زعيم البرناسيين ، ملحمية اكثر منها غنائية ؛ وقد عبرت عن الفخامة والكبر والبطولة بلغة رصينة منتقاة لم تتطرق الى الضعف الانساني الذي حملت الرومانسية من قبل لواءه .

وجاءت الردة بعد ذلك غنيقة متطرفة تخلت عن النماذج الجميلة وعن الطبيعة كنموذج ، واستلهمت المشاعر الباطنة ، فخرج المصورون الى العالم بأشكال صدمت العيون بقبحها ورفضها للمقاييس اليونانية الرومانية . لكن العالم ما لبث ان راح يبحث في شبه عبادة عن نفسه في هذه الصور .

والشعر الذي كان يختار من كنوز اللغة ارسقها واجملها واكثرها عذوبة وروانة ، تحلى هو ايضاً ، منذ بودلير ، عن هذا الاختصاص واخذ يحتضن الكلمات التي كانت من قبل تعتبر غير لائقة بالشعر ، او محجوزة بالعادة لغيره . ولكن بودلير مع ذلك ظل ملاذاً للشعراء من بعده ، يبحثون في شعره عن اصدق

الحالات الانسانية واعمقها .

والشعر اليوم لا يتردد في استعمال التعابير كلها ، حتى العلمية منها ، كما نرى عند سان - جون بيرس مثلاً دون ان يهتم للاعتبارات القديمة ، التي ترى ان هذه التعابير جافة وغير شعرية ، ذلك انه ما من كلمة في المقياس الحديث ، شعرية بذاتها دون كلمة اخرى ؛ ففي كل كلمة طاقة شعرية لا تبرز وهي مفردة ، لكن المهارة في استخدامها هي التي تبرزها .

لقد تحلى الغرب ، في هذا الصدد ، عن جانب هام من جوانب حضارته ؛ غير اننا في العربية ما نزال متمسكين بهذا الاتجاه ولكن بمعنى زخرفي .

فالزخارف العربية (الارابيسك) التي قامت مقام التصوير عندنا ، لم تبق بعيدة عن حياتنا ، او حياة اسلافنا . فقد زينت الملابس كما زينت الجدران والكتب ، وحتى بعض الخطوط كالخط الكوفي .

ولم يطل بها العهد حتى اثرت في الادب ، فظهر في اوج العصر العباسي أدب تزييني ، توشته الالفاظ والمحسنات البديعية ، كالتورية والطباق والجناس والسجع والترصيع . من هذا الادب التزييني المقامات والقصائد التي حفلت بالفنون اللفظية . وهكذا غدت قيمة الشعر بفنونه اللفظية وليس بمحتواه . فلو جرد من هذه الحلة المزركشة او ترجم الى لغة اخرى لغدا كلاماً عادياً لا اثر للشعر فيه .

صحيح ان شعر عصر النهضة عندنا الذي تمثل في شعر شوقي

وبشارة الحوري وبدوي الجبل لم يتبع سنة الادب الزخرفي ،
الا انة احتفظ بالعقلية ، اي بالاساس الذي استند اليه ذلك
الادب .

العقلية الزخرفية موجودة حتى اليوم ، ومن يتخطاها الى أسس
انسانية بجثة يأتي شططاً . وهذه هي بعض المشاكل التي تواجه
يوسف الخال وغيره من المجددين .

الا ان يوسف الخال اكثر المجددين تطرفاً لانه اوضحهم غاية .
فناذك الملائكة والسياب وأدونيس وغيرهم ساروا نحو الاسس
والاشكال الجديدة تدريجياً ، وربما جاء ذلك عفواً بادىء الامر .
كانت المشكلة بالنسبة لهؤلاء اول الأمر ، طواعية اللغة للتعبير عن
حالات جديدة لم يأبه لها ابواقهم او غيره .

الا ان الردة بالنسبة ليوسف الخال جاءت بشكل آخر . فهو
قبل ان يستدير صوب « البئر المهجورة » مخلفاً وراءه « هيروديا »
كان لا بد له ان يصمت طويلاً . هذه السنوات من الصمت عاشها
الشاعر غريباً في وسط سيطرت فيه الآلة حتى اخضعت الانسان
لنظامها . وهناك تعرف على الاتجاهات الجديدة لشعراء العالم
ومبرراتها . فلم يكن في وسعه العودة الى هيروديا ، كما لم يكن
من الطبيعي ان يتقمص فوراً تلك الاتجاهات او ما يستوحى
منها . وكان في صمته صادقاً . الصمت وحده كان جديراً باجتناب
المسافة الشامعة بين مقلدي البحري والمتنبى وبين تلامذة
عزرا باوند . الصمت وحده ردم الهوة بين « هيروديا » و « البئر
المهجورة » ووسع بواذر الثورة .

التجديد في الشكل والاسس اذن ، عند يوسف الخال ،
مرتبط ببواعث نفسية تعرفها عندما ندرك تجربة (العودة) في
شعره . عبر رحلة طويلة مليئة بالمرارة والفضول في اشكال
الحضارة الآلية ، وتعقيد حضارة بلاده التي تمجد الشكل وتوشع
الخواء بالزخرف - عبر هذه الرحلة ، حصل التنافر بين الشاعر
والاشكال البعيدة عن الاصل الذي تعرفه في المسيح الحامل
الابدي لصليب الآلام ، رمز البساطة والحب الانساني ، كما
تعرف على هذه الاصول في الاسطورة الوثنية ، السورية
واليونانية ، هذا الموقف الشعري العفوي البسيط الحار
البعيد عن التغليف الحديث للظواهر الانسانية . وبردة فعل عاد
الى وطنه البساطة ، بمجد البداية الصافية المليئة بالحب والله ،
بالجراح والامل ، رافضاً الزخرف والصنعة مختاراً التعبير البسيط
- لغة الخاطر ، لغة لهذه البساطة التي تشبه الاحساس بالله في
الحقول بعيداً عن شموع الهيكل .

ولم يكتف الشاعر برفض الزخرف الشكلي واسسه ، بل
رفض الجمال غاية بذاته . فهو عندما ثار على سعيد عقل ثار على بنائه
الشعري الذي يشبه قصرأ رائعاً من اللؤلؤ الا انه خال من نبض
الحياة ، لا تلوح فيه دمعة انسانية .

فلم يعمد يوسف الخال الى الصور الجميلة البراقية لانه يعيش
برودة العالم واحتمال سقوطه ، ولان جمال الشكل جزء من هذا
العالم القائم في الفراغ المهتدد بالسقوط . فليس الجمال غاية في
الشعر ، وليس وسيلته التي يرينا العالم من خلالها .

ان نرى العالم من خلال نقاب من الصور الحزينة او المبهجة التي تهز بذاتها والتي تملك قيمة فنية مستقلة هو ما نفاه يوسف الخال من شعره ، ذلك ان الاشياء مجد ذاتها هي ما اتجه اليه قلبه . رأى ان اللغة العارية وحدها تحمل قشعريرة العالم الينا . القصيدة بالنسبة له لم تعد نحيبة او اثرأ يعرض في المتاحف ، بل صارت نفقاً بين قلق العالم وقلق الانسان ، كرة يطل منها الآخر على افق الشاعر مستعيراً رؤيته للعالم .

لقد لقح يوسف الخال الشعر العربي بأنماط جديدة ، الا انه بذها به الى الطرف القصي خسر معظم فضائل الطرف الآخر كما يحصل دائماً للمتطرفين . فمع انه لم يتخل عن الوزن وعن بعض القافية احياناً الا انه في عودته الى الاشكال البسيطة وتخليه عن الزخرف ابتكر صنعة جديدة حاول فيها الاقتراب من النثر فأهمل غالباً تجسيد المعاني والتصوير ، كما أهمل القيمة الموسيقية للألفاظ وحروف المد ففادت معظم عباراته عذوبة الوقع واستقراره .

« أشد أجفاني على الشمس .

تكل أجفاني .

أسمّر . »

حتى في القصائد التي جسدت المعنى بصورة « كالبنثر المبعثرة » و « نداء البحر » و « الى عزرا باوند » تمر بعض افكار الشاعر في سياق القصيدة عارية ، بلا صورة او تجسيد ، كما انها قد تعبر كأحكام قاطعة :

« ترى موقي هو الشيء ؟
هو الشيء .

لو عطل الحكم الاخير « هو الشيء » ووقف عند التساؤل
لامكن مع ذلك الوصول الى الحكم نفسه .
ثم « لنا التراب بيت رحم وكفن
والموت وحده البقاء »

أو « الموت والحياة واحد
والارض وحدها البقاء »

و « ما كان لا يصير .
كل زمان أبد
وكل رحلة إياب »

لكن هذه المآخذ تبقى حيث هي ، أي فيما يتعلق بكيفية التعبير ، وضياح الطاقة الشعرية لمثل هذه العبارات . أما البناء العام للقصيدة فقد بقي مع ذلك راسخاً ، ذلك انه لم يعد للاجزاء كيان خاص ، صوراً كانت ام ابياتاً ام مقاطع . هذه الاجزاء متماسكة مستقرة ، تكون من القصيدة الموحدة الموضوع ، طبعاً ، حركة سيالة شعورية تجريبية احياناً ، فكرية احياناً اخرى .

بعد ان تلمسنا تجربة (العودة) عند يوسف الخال في الشكل علينا ان نبحث عنها في مضمون شعره .

لقد رفض يوسف الخال كما مرّ معنا حضارة الآلة ومثلها ،
ورفض ثقافة شعبه الحاضرة التي ترى ان المثل الأعلى كامن في
الماضي فتسير مستديرة صوب الامس تستلهمه ، والتي تعلم بأن
العظيم من ترسم خطى الغابرين وتخلي عن عصره ومقتضياته .

ومع ان بعض الشعراء المجددين قد تجاوزوا الشعر التقليدي
شكلاً ومضموناً الا ان يوسف الخال رفض التراث نهائياً واستدار
في دعاء حار صوب البحر ، صوب حضارة البحر ، صوب الجبال
التي شهدت آلام ابن الانسان على قمة الجلجلة . وللتعبير عن هذه
العودة استعار الشاعر صورة جماعة يونانية ابتعدت عن البحر ،
فضلت الطريق اليه وعادت تبث عنه في شبه رحيل ديني ، فلما
لاح لها من بُعد ، شعرت انها وصلت الى الوطن .

لقد عاد يوسف الخال اخيراً الى وطنه ، بعد ضياع طويل في
صحاري الرمال ابعده عن اصلته :

« ... انظر

كيف غارت جباهنا ، كيف جفت
في شراييننا الدماء »

صلى للبحر باباً للخلاص ، البحر الذي عرفه مواطنوه قبله باباً
للمجهول . وما هو كأنما يقول بلسانهم كما قال من قبل فؤاد
سليمان :

« اخبرنا الرعاة ههنا
عن جزر هناك تعشق الخطر »

[خالد سعيد] ٦٤

وتكره القعود والحذر . »

« اخبرنا الرعاة في جبالنا
عن جزر يغمرها المطر
يغمرها الغمام والخزام والمطر
بها بمثل لونها العجيب يحلم
الكبار في الصغر » .

واذن فقد عرف في صغره مثل هذه الاحلام . اخبرتها في
الليالي الشتوية الحكايات عن البحر الذي يسكن آفاق العيون في
هذه الجبال الساجدة قرب البحر كعابد اذلي .

بلى ، وعرف يوسف الخال البحر وما وراء البحر ، لكن
المجهول الذي كشف أصبح باهتاً ، فعاد . عاد يصلي للبحر الذي
يبقى بوابة للمجهول لا يبهت سحرها ابداً . عاد يوسف الخال الى
البحر في موكب مغامر غير آبه للمستنكرين القاعدين الملتفتين
ابداً صوب الماضي :

« يا انت يا مراكب

جئنا اليك وحدنا

رفاقنا هناك في الرمال

آثروا البقاء تحت رحمة الهجير والنقيق والضجر »

وقد اتخذت هذه العودة شكلاً دينياً مقدساً مسيحي الطقوس
وثنيها ، فهي عودة الى ثقافة البحر ، اي الانفتاح على العالم ،
فالبحر في شعره هو الطريق الى العالم وهذا رفض للانعزال

[البحث عن الانسان] ٦٥

الفكري والانساني الذي اطبق علينا طويلاً .

هذه الحركة عودة الى الايمان بالانسان ومستقبله ، عودة الى الصليب . فقد هتف في مطلع « البئر المهجورة » يستغفر الشعر لشروده الطويل في طرق لا تسير اليه ، واقسم ان يعود « بيني بدمع الجين » .

من نتائج هذه العودة ان طبعت الرموز المسيحية شعره ، حتى ان الانسان الشاعر بداله مسيحاً آخر . ويمكن ان نتساءل الى اي درجة يمكن اعتبار يوسف الخال مسيحياً !

صحيح انه اتخذ المسيح نموذجاً للعذاب الانساني ومنبعاً للخلاص ، وجاءت الرموز المسيحية صوراً لمواقفه الشعرية الا انه لم يضيء امامنا الطريق الى المسيح ، من خلال تجربته كشاعر مؤمن بهذا المنبع .

اما الدور الفني لهذه الرموز بالنسبة لشعره فهو في كونها ومضة ، نافذة على الماضي ، على تاريخ الانسان . وهو بهذا يرمي الى ربط الحاضر بالماضي ، واضفاء صفة الشمول والانسانية على مشاكله . فالاسطورة هنا ليست رمزاً يحمله معاني حياته الحاضرة ، لكنها تمر في القصيدة لمحات خاطفة . والالتفات الاسطوري احد خصائص يوسف الخال . حتى تبدو الرموز تابعة لاساس فني خاص يستعيز بها عن الصورة الحسية . ذلك ان غياب الشخصية الذاتية من « البئر المهجورة » استدعى غياب الصور الحسية الواقعية . فيوسف الخال كنموذج انساني له مشاكله وحياته الخاصة ، غاب وراء الشخصية الانسانية العامة ،

التي استقطب مشاكلها وعبر عنها من خلال تراثه وليس من خلال ذاته . فكانت الرموز الاسطورية والتاريخية هذه الصورة للتجربة الانسانية العامة ، هي الصورة المناسبة للتعبير عن مثل هذه المشاكل .

ومع ان يوسف الخال ابتعد بالشعر عن النزعة الذاتية الرومانطيكية التي غزت الشعر العربي المعاصر وأبعدته عما يجسد المشاكل الجماعية وعزلته في برج ذاته يعني انفعالاته بعيداً عن العالم ، الا أنه وصل في ابتعاده الى الطرف الاقصى ، حتى انتهى او كاد كل اثر للانفعالات والمشاكل الخاصة . وضاع التراث الذاتي البحث الذي كان يمكن ان يضيف الى الشعر أثراً جديداً . والذي اعتقد أن غياب هذا الأثر الشخصي هو الذي جعل بعض القصائد تبدو جافة لا حرارة فيها ، ضعيفة الانجاء ، اذ اقتصرت على حمل افكار ومواقف الشاعر من المشاكل الانسانية الخالدة .

اما القصائد التي بدت فيها آثار للتجربة الذاتية كالبئر المهجورة مثلاً ، فقد كانت احفل القصائد بالجاذبية او ما عبر عنه النقاد الفرنسيون بكلمة السحر .

فقصيدة « البئر المهجورة » تتخذ لها نموذجاً انسانياً عادياً يحقق سلوكاً خارقاً ، مع انه ليس مسيحاً ولا بطلاً ولا قديساً . هذه القصيدة اشبه بسؤال يتساءله الشاعر بحثاً عن سر موت « ابراهيم » الذي كان في وسعه البقاء . ويجيب « ابراهيم » في وريقة مخضوبة بدمه الطليل « بتساؤل آخر : ما الذي يتغير في العالم لو عدت اليه ؟

هذا التجسيد في القصيدة وغياب الاحكام العامة القاطعة يجعلها تبدأ في نفس القاريء عندما ينتهي من قراءتها ، بخلاف « الحوار الازلي » التي جاءت اشبه بمواعظ واحكام واضحة . وما احسب الشاعر الا انه ثبتها في المجموعة لقيمتها التاريخية ، اذ انها أول قصيدة نشرت خالية من القافية .

وكمثال آخر على ما يضيفه الاثر الذاتي من سحر ، اذكر ختام قصيدة (Memento Mori) التي انتهت باشراقة ذاتية ساحرة « آه لا ادري ولكنني اصلي » . لست من دعاة النزعة الذاتية ، انما ارى ان الشاعر حين يعبر عن مشكلة جماعية عامة من خلال تجربته الخاصة ، بحيث يبدو اثر شخصيته ، يكون قد وفق الى جعل الشعر حاراً نابضاً غنياً بالحياة والصدق .

ان قارئ « البئر المهجورة » لا بد مدرك خاصة رئيسية تتميز بها . فهو عندما ينتهي من قراءتها يحس بحالة من الغبطة الخفية تولد في نفسه ، لأن الشعر فيها يفتح منفذاً للأمل . ذلك ان يوسف الحال لم يتأثر بالتيارات التي تأثر بها بعض الشعراء عندنا فأوصدوا الابواب والكوى في وجه كل أمل يلوح . وهذا لا يعني ان في شعر يوسف الحال طمأنينة وغبطة وتناسياً للمشاكل النابغة ابدأ حتى تغمر العالم . بل على العكس ، في شعره قلق يبيده متشائماً في بعض القصائد ، فهو حين يتف :

« رجلاي في الفضاء والفضاء

هاربٌ وليس لي جناحٌ »

تبدو في هذا الهتاف حرارة المساة . وهو حين يقول « سل الامس » فيشهد هذا الامس على ما كانه الانسان يوماً يعترف بحرارة بضائع قيم الانسان المعاصر . و « الدارة السوداء » مليئة بمثل هذه المرارة . لكن ما يبعث في النفس شعاع الغبطة هو شعورنا بالارتباط والتوحد مع الاصول الغنية التي عاود اليها يوسف الحال والتي يبدو الانسان من خلالها محبة وتضحية وتوقفاً وبطولة . فتظل هذه الاصول في البعد الاخير للقصيدة كمشاعل نقبس منها الامل .

ولا بد ان تساءل اخيراً : اين الشاعر هنا من المشكلة ؟ سبق ان قلت ، ان الشخصية الذاتية ليوسف الحال مضرة الى حدٍ في « البئر المهجورة » اذ أنها تجلت في « رفضه » للأمس القديمة واشكالها وثقافتها ، كما تجلت في « عودته » . وغاب منها ما كان انفعالات ومشاكل وتجارب ذاتية بحجة . لكن يوسف الحال بدا في هذه المجموعة شخصية غريبة ، واقفاً في مركز حركة جامدة تتلاقى فيه مشاكل الآخرين وآلامهم ، ولنقل مشاكل الانسان وآلامه ، ثم تعود منه في حركة ارتكاسية ، شعراً يضيء جهامته بعض الامل . ولا عجب بعد هذا ان تتوحد عنده شخصية المسيح كما جاء في قصيدته « الشاعر » :

« أَسْمَرُ »

أذمي وكفاي على الافق

فأصلبُ

وفي غدٍ انفض من رمسي . »

وكان الصلب هنا هو عبور مشاكل الانسان الى قلبه .
وكان البعث هو صدورها شعراً .

هكذا قد يتضح اثر يوسف الخال في تاريخ الشعر العربي . لقد
ادخل اليه دماً جديداً واثار قضايا جديدة . ولا بد ان يقف عنده
طويلاً مؤرخو هذه الفترة المضطربة من تاريخ الشعر في بلادنا ،
ذلك ان دوره التاريخي سيظل هو الابرز ، لأنه جاء حداً بين
الجديد والقديم ودور التحرر والانطلاق نحو المستقبل .

وبعد ، فليس هذا كل ما يقال في شعر « البشر المهجورة » .
وارجو ان يتحدث هذا العنوان المأساتي الآخرين ، كما تحدثني
فيشربوا منها او يرموا فيها حجراً ، فيكشفوا للقراء ما فاتني كشفه .

معاقرة الحزن والتشرد

« حزن في ضوء القمر » مجموعة شعرية لم تعتمد الوزن والقافية
التقليديتين . وغالبية القراء في البلاد العربية لا تسمي ما جاء في
هذه المجموعة شعراً باللفظ الصريح . لكنها تدور حول الامم
فتقول انه (شعر منشور) او (نثر شعري) او (نثر فني) .
وهي مع ذلك تعجب به وتقبل على قراءته ، ليس على اساس انه
نثر يعالج موضوعات او يروي قصة او حديثاً ، بل على اساس
انه مادة شعرية . لكنها ترفض ان تمنحه اسم الشعر .

وهذا طبيعي من وجهة نظر تاريخية بالنسبة للقراء العاديين .
اما النقد فيجب ان يكون اكثر جرأة - ان يسمي الاشياء
باسمائها الحقيقية .

انا اعتبر هذا « النثر الشعري » شعراً . والدفاع عن هذا
الحكم سيجرني الى بحث خصائص الشعر ، والفرق بين الشعر

والنثر ، وهو بحث أوجله الى فرصة أخرى - ربما الى العدد
المقبل - لكي اتفرغ الآن الى مراجعة « حزن في ضوء القمر » .
عناصر الشعر القديم الرئيسية هي الوزن والقافية ؛ ففي الآنية
التي تمسك بالمادة الشعرية . جاء بعض الشعراء الحديثين ليتخلوا
عنها ، فكسروا الآنية واندلق الشعر حياً بين ايديهم ، وبالطبع
حاولوا ان يتوصلوا الى اسلوب يمكنهم من الاحتفاظ بالشعر على
الرغم مما فعلوا .

السؤال الذي نواجه شعرهم به : ما هي المقومات التي اعتمدوها
لتحل محل المقومات القديمة ؟ اذ ان على الشاعر الذي رفض
العناصر الشكلية المادية البحتة ، ان يتوجه الى نفس القارئ على
متن أشربة أخرى اكثر نفاذاً واكثر شفافية تحمله الى العوالم
الجديدة التي اتجه اليها الشاعر الحديث ، فلا تكفي بأن تؤرجعه
وتدير رأسه ثم يصحو على لا شيء كما كان يفعل الشعر القديم .
فالتخلص من الوزن والقافية الذي حسبه الناس سهولة هو
صعوبة لا يتخطاها سوى الشاعر الموهوب حقاً . الشعر الحر
مزلق خطر ، ينبو منه الشعراء وحدهم . فما هي اساليب التعبير
التي اعتمدها محمد الماغوط ، والى اي حد هي موحية ؟
لنقرأ في صفحة ما ، ولتكن الصفحة ٥٣ :

وبكيت . انا زممار الشتاء البارد

ووردة العار الكبيرة ..

وتدقق الحزن حول ياقتي كالنبيد

وهويت وحيداً أمام الحوانيت .

ايتها الدموع الاكثر نضارة من الدم
ايتها الآلام التي تضيء قدمي
في أظفري تبكي نواقيس الغبار .
ثم لنفتح الصفحة ٣٠ ولنقرأ :

دمشق .. يا عربية السبايا الوردية

وأنا راقد في غرفتي ،

أكتب واحلم وأرنو الى المارة

من قلب السماء العالية

أسمع وجيب لحك العاري .

عشرون عاماً ، ونحن ندق ابوابك الصلدة

والمطر يتساقط على ثيابنا واطفالنا

ورياح البواري الموحشة

تنقل نواحنا

الى الأزقة وباعة الخبز والجواصيس

ونحن نعدو كالخيول الوحشية على صفحات التاريخ

نبكي ونرتجف ،

وخلف اقدامنا المعكوفة ،

تمضي الرياح والسنابل البرتقالية .

هذان المقطعان نموذجان صالحان لدراسة التعبير الشعري عند

محمد الماغوط . لنعد قراءة المقطع الاول ، فنجد ان السطر الأول

صورة شعرية تمثل الوحدة والبؤس ، وأن الثاني صورة ، وكذلك

الثالث والرابع والخامس والسادس .

ثم لنقرأ المقطع الثاني ، فنجد أن كل سطر صورة شعرية .
ولو تفحصنا كل سطر في الكتاب لوجدنا أن معظمه صور شعرية .
العبارة العارية التي لا تتشح بالصورة مفقودة ، حتى نخيل أننا أن
للكتاب لغة خاصة تغيرت فيها معظم صفات الاشياء .
فالقصيدة عقد من الصور ، ولو أنها غير مرتبة وفق اتجاه او
تسلسل معين .

هذه الصور الصغيرة تجتمع في صور رئيسية . المقطع الاول
الذي مر ، مجموعة صور جزئية أو لمسات ملونة كونت صورة
قائمة لرجل يتسكع وحيداً . بينما كونت هذه الجزئيات في المقطع
الثاني صورة لمناضلين منكسرين مشردين . فالصورة قوام التعبير
الشعري عند محمد الماغوط ، وتكاد تكون الوسيلة الوحيدة لولا
لهات من الاصوات الداخلية في قصيدة او قصيدتين من المجموعة .
وصوره بوجه عام حسية تلتقط مادتها من اشياء العالم . حتى
المعاني المجردة تلبس مظاهر حسية وتتحول الى خمور
ونساء وتراب .

— وطني .. أيها البدوي المشعث الشعر
— يقولون ان شعرك ذهبي ولا مع أيها الحزن
وكتفك قويان ، كالأرصعة المستديرة
— وتدفق الحزن حول ياقتي كالنبيد
— كانت ذاكرتي تهزل كالساقطة بين الشوارع
حتى العلائق التي تكشف عنها صوره خسية في أغلب
الاحيان .

فهو عندما يصف القطار يقول : « سكر من الزنوج »
و « يحبط بذيله كالتمساح على وجه آسيا » .
والعلاقة الحسية الشكلية هنا واضحة . ولو لم يذكر اسم آسيا
لجاءت الصورة عادية جداً ، وذلك لارتباط اسم آسيا بتاريخ
طويل من الاضطهاد .

ومحمد الماغوط يعرف جيداً من أين يغرف مادة صوره (او
لعله لا يعرف) . الاشياء التافهة المنبوذة — الجواميس التي تتأمل
اظلافها ، البهائم التي تضرب على أفقيتها ، الشدي العجوز ، العذراء
التي تقلي السمك ، الساقطات والعييد الذين دهنوا ظهورهم بدهن
الاوز الاحمر ، الملاريا واللصوص ، القمصان الفاقعة اللون — كل
هذه الاشياء انقلبت الى ألوان معبرة في مجموعة « حزن في ضوء
القمر » . ومثلها الاشياء الجميلة المختبئة في الادغال الاستوائية او
حقول الجليد : « طير استوائي حنون » و « نواح الاشجار »
و « ركب الجوّاري الصغيرات » و « سحابة نرجس تنفض
دموعها » و « حمامتان من بنفسج » و « الصباح الذاهب الى
الحقول » و « الاقدام المعقوفة » و « السنايل البرتقالية » .

هذه المادة الحسبة بين يدي محمد الماغوط ، كنز من الالوان
والاجواء يسبح فيه شعره . دور محمد الماغوط هنا دور الصيد
والانتقاء . لان هذه المادة الشعرية الحسبة لم تتحول الى صورة
حديثة دائماً ، لقد ظلت بدائية بسيطة تنقرب من الصورة الحديثة
بسذاجتها وغرابتها وكونها مدهشة . ذلك ان صوره لا تكشف
غالباً عن علائق جديدة تتخطى العلائق الشكلية . هذه الصور

مدهشة وغريبة لأنها تتناول غالباً مادتها من أشياء مرمية في صندوق الذاكرة ، عادت لتتحيا من جديد وهي مثقلة بأصداء القدم ويريق الفجاءة المفرحة وهي تعوض بعض الشيء عن الكشف عن العلائق الجديدة .

الصورة التي تنقل الواقع او العلاقات الحسية المنطقية تبقى صورة باردة . مظاهر بدائية الصورة عند محمد الماغوط أنها تعتمد أسلوب التشبيه وهو اضعف انواع التصوير ، لانه مقابلة بين شيئين وليس دمجاً لاحدهما في الآخر ، او توحيد لهما :

— أنسكع كالضباب المتلاشي

— محذك الكاذب ينطفئ كنيران التبن

— انحس صدرى وحنجرتي النافرة كثرة التفاح

— مبعثرة على الاربكة كغيوم الحدائق

مثل هذه الصور التي تعتمد العلاقة الشكلية بين شيئين صور مسطحة لا عمق لها ، لان العمق أو البعد الثالث في الصورة ينبع من العلاقة المعنوية التي توحى بما هو أبعد من الاشكال المحسوسة التي تمر في خيال القارئ وساحبة وراءها نهراً من الرؤى والخواطر والمواقف . غير ان مثل هذه الصور تتردد احياناً في « حزن في ضوء القمر » كالصور التالية :

— ونحن نعدو كالحَيول الوحشية على صفحات التاريخ

— ايتها العشيقة المتغضنة ذات الجسد المغطى بالسعال والجواهر

— ابن الجارية التي فتحت بملكها بعينها النجلاوين

— كنت أحلم بجلباب مخطط بالذهب

وجواد ينهب في الكروم والتلال
— وتدقق الحزن حول ياقتي كالنبيذ

حين قال الحَيول الوحشية وليس الحَيول ، حمل خيالك الى خارج حدود المدن حيث الحرية والطبيعة الساذجة التي اصطلح على تسميتها وحشية . و « نعدو على صفحات التاريخ » تثير صور النضال المرير الذي لا يتوقف ، لا هو ينتصر ولا هو يتراجع . وحين حدد المكان « على صفحات التاريخ » رأيت الحَيول الوحشية منذ بدء الخليقة تعدو لتمثل الكفاح الأبدي للانسان . وصور الجارية التي فتحت بملكها بعينها النجلاوين او الجواد الذي ينهب الكروم ، والجلباب المخطط بالذهب ، تثير ذكريات الحرافات الشعبية التي ملأت طفولتنا . لست أدري الى اي حد اهتم محمد الماغوط بمثل هذه اللقعات الباردة . ذلك انه حين يتصيد الصورة البكر يستعملها بأسلوب خام ساذج . ولذلك فالى جانب طابع العقوبة والفيض الذي تتسم به اشعاره نلقى فيها كثيراً من الحوشي والشوائب التي لا تخدم الجو العام ، ولا تملك قيمة فنية خاصة .

وتجدر الإشارة الى ان من يبحث عن المعاني والمبررات الحرفية لبعض الصور او الكلمات لن يعود بشيء ، ذلك ان الكلمات في مثل هذا النوع من الشعر ، مهمة إضافية تتجاوز مهمتها التقليدية ، اذ ترد للفظها العذب ، او لتضفي لونها خاصاً على الصورة .

قصر ت تحليلي لشكل التعبير على الصورة لأنها الوسيلة الرئيسية

وتكاد تكون الوحيدة عند محمد الماغوط .

هذه هي جزئيات التعبير ، فكيف نظم الشاعر هذه المادة الشعرية الحصة ، أي كيف جاء بناء القصيدة الفني ؟

القصيدة عند محمد الماغوط حشد من الصور التي يرتصف بعضها بجوار بعض فلا هي تعتمد الخط المستقيم أو اسلوب السرد المرتب القديم ولعل هذا من حسناتها ، ولا هي تعتمد الاسلوب الدائري الحديث ؛ فهي مبعثرة لا تتحلق حول محور معين . انها اشبه بانطباعات متناثرة تتقاذف القارئ في اتجاهات متشعبة . يبدو هذا في القصيدتين الطويلتين « الرجل الميت » و « القتل » . ولو كان محمد الماغوط متمكناً من فن الشعر لاستفاد كثيراً وحول هذا التخلخل الى اسلوب خاص . فجبرا ابراهيم جبرا مثلاً يعتمد مثل هذا الشعب لكنه يسيطر عليه ويوجهه . ففي قصيدته « بيت من حجر » (في مجلة شعر ، العدد الثاني) يُسيّر خطين لا يلتقيان ، يغيب الاول تحت الثاني ، ثم يعود فيطفئ عليه ليغيب ويظهر من جديد ؛ وهو بهذا يدل على إلحاح وقوة الشعور الاول الذي لم تطغ عليه الحوادث اليومية . القصيدة عند محمد الماغوط اشبه بقصر جميل توضع حجارتها البراقة واعمدته الشفافة بلا نظام معين ؛ وحين يغيب عنك ترافقك صور الاجزاء لا الكل .

لنأخذ كمثال ، المقطع الثاني من قصيدة « القتل » ؛ وهي من اجود قصائد المجموعة ، فنجد انه يبدأ بانداءات وصور تبدو كأنها جمعت بعضها الى بعض عفواً . ثم يصور المواسم الكادحات وانتظار القطار ، ويقفز بفجأة سريعة ليقول : « الطائر الذي يغني يزج في

المطابخ » . والقفزات التي لا فاصل بينها كهذه كثيرة .

أما القصائد القصيرة فذات طابع غنائي حزين (وهذا لا يضيرها في رأيي) وهي اشبه بعبور ذكرى ، بلسات لطيفة ساذجة ذات تركيب مسطح ترصعه الصور الجميلة الموحية فتفتح فيه نوافذ جمالية غالباً ونفسية احياناً .

وغنة ملاحظة هامة ، وهي ان شعر محمد الماغوط يفتقر الى الحركة الداخلية ، لأن الصوت في القصيدة يكاد يقتصر على النداءات والافصاف . الانفعالات في القصيدة تتموج تموجاً خفيفاً يكاد لا يبدو ، بما يضيف عليها صفة الرثابة والتكرار ، لأنه مهما كان الانفعال متوتراً عالياً سينتهي في نفس القارئ الى البرود اذا لم يتموج بعنف مماثل . شعر محمد الماغوط بحاجة الى روافد جديدة من الاساليب والصور .

والآن ، ما هو العالم الذي تنقلنا اليه اجنحة الشعر في « حزن في ضوء القمر » ؟

انه عالمنا الذي اختفى عن عيوننا خلف الشعارات والكتب التي تتحدث عن الحرية والمساواة وحقوق الانسان ومستوى المرأة . هذا الشعر رجل على الرصيف يبصق في وجه العصر ، رجل مزق برقع الامل واحرق سفن العودة . انه الانسان المطعون الذي يسحب دمه على الارصفة ويفسله في الحانات . مأساة جيل « يسعل أمام البواخر » يحملها احلامه وآماله لتجوب بها العالم وتعود لتقذفها في وجهه .

« حزن في ضوء القمر » هو الوحدة والتشرد والاضطهاد

في شرق حزين ، خلع الملابس البراقة لتبدو جراحه الحقيقية ،
لتبدو آثار سياط العبودية والسلاسل التي تمزق حريته ، ليبدو
تغر ماري « التي تموت قبله إثر قبلة » و « تحلم بملاءة سوداء » ،
ليبدو الانسان الوحيد المشرد الذي تمنى ان يكون « عبداً حقيقياً
يعبدو وراء القوافل » و « بلا حب ولا وطن » ليظهر تحت
شعارات الحرية والكرامة « قطيع يرفع قوائمه الخافية » و « يرقد
على بطونه المضروبة بقضبان الحديد » و « ينظر كالدجاج الى
الافق » .

ان « حزن في ضوء القمر » شعر واقعي لا يحليه الامل ولا
يبهره اليأس . وهذا ما جعله مقروءاً جذاباً . فصدقه المؤثر الحار
الذي تجلى في صورته يلقي جواباً في نفس القارئ ، لانه هو ايضاً
هذا الانسان الذي يُقذف الى الشارع باسم الحرية ، يجلد باسم
الانسانية ، تمر على جثة حريته الجيوش ، ويقف أمام هذا القدر
حائراً ، يبكي ويسعل ويدخن ويقذف لفائفه في وجه النجوم .
هذا الذي يقطر من « حزن في ضوء القمر » هو دمه ودموعه .

الموت ، طريقاً الى الحياة

النقد اليوم مسؤول اكثر منه في اي ظرف آخر ، لانه
يعاصر بداية نهضة . واذن فمن أولى مهامه ليس الاهتمام بنقد
أفراد بعينهم بقدر ما هو مراقبة حركة النهضة ، والاشارة الى
تياراتها والدفعات الجديدة التي تعطفها نحو وجهة جديدة تفتح
امامها مسالك جديدة ، تزيدها زخماً ، او ترسخ لهذه الحركة
اساساً او بكل بساطة تحمل قطرة متأججة تنضاف الى الموكب
الذي يتلمس الطريق .

ففي العدد الثالث للسنة الاولى من مجلة « شعر » ظهرت
قصيدة جديدة للشاعر ادونيس . هذه القصيدة حدث . ومما قيل
فيها لا يصح ان تمر دون ان يقف النقد عندها ويمد صوبها
اصبعه النير .

للقصيدة صورة تجمعها وتلخصها هي اسطورة الفينيق

« Phenix » وليس الشاعر اول من استعارها في التاريخ . فقد سبقه اليها من شعراء العالم كثيرون . وآخر من قرأت له شعراً يشير اليها هو الشاعر الفرنسي المعاصر « بيير جان جوف » في مجموعته Lyrique . وشكسبير نفسه تأثر بهذه الاسطورة ايضاً . والفينيكس معروف عند الغربيين جيداً . وقد جاء تعريفه في موسوعاتهم كما يلي :

« الفينيكس طائر بحجم النسر ذو عرف وهاج ، وثرعلة ذهبية ، وریش بلون البوفير ، وذنب ابيض مخطط ببضع ارياش حمراء ، وعينين برأقتين كالنجوم . كان اذا شعر بدنوا اجله بنى عشه بغصون يطينها بالطيب ويعرضها لحرارة الشمس فتلتهب ويحرق نفسه حيّاً فيها . ثم تتكون من رماده شرقة تنشق عن فنيكس جديد يحمل بقايا ابيه الى هيكل الشمس . »

وكان الفينيقي في عصور المسيحية الاولى رمز القيامة والبعث ، وكان قبل ذلك رمز الخلود .

اما في العربية فالفينيكس غير معروف بهذا الشكل . وزعم ان الفينيكس هو العنقاء ، وهذا مستبعد ، تنفيه الاوصاف والرموز المتباينة لكل من الطائرين . وقد وصف العرب العنقاء ، كما ورد في مروج الذهب للمسعودي ، الجزء الثاني ، الصفحة ١٢٥ ، بما يلي :

« ان الله خلق طائراً في الزمان الاول من احسن الطير وجعل فيه من كل جنس قسطاً ، وخلق وجهه على مثال وجوه الناس ، وكان في اجنحته كل لون حسن من الريش ، وخلق له

اربعة اجنحة من كل جانب منه . وخلق له يدين فيها مخالب ، وله منقار على صفة منقار العقاب غليظ الاصل ، وجعل له ابناء على مثاله وسمها بالعنقاء . »

وفي رواية اخرى للقزويني في كتابه عجائب المخلوقات ، الجزء الثاني ، ص ٢٤٤ و ٢٤٥ « ان العنقاء اعظم الطيور جثة ، تخطف القيل . وعند طيوانها يسمع من ريشها صوت كهجوم السيل ، وان عمرها الف وسبعماية سنة ، وانها تتزاوج اذا اتى عليها خمسمائة سنة ، فاذا حان وقت بيضها يظهر بها ألم شديد ، فيأتي الذكر بماه البحر في منقاره ويحقنها به فتخرج البيضة عنها . فيحضن الذكر ، والانثى تمشي وتصيد . ويفرخ البيض بمائة وخمس وعشرين سنة . ومتى كبر الفرخ ، فان كان أنثى ، فالعنقاء الانثى تجمع حطباً كثيراً ، والذكر يوقد بمنقاره ناراً ويضرم ذلك الحطب والانثى تدخل تلك النار وتحترق ، والفرخ يبقى زوج الذكر . وان كان الفرخ ذكراً فالعنقاء الذكر يفعل مثل ذلك ، ويبقى الفرخ زوج الانثى . وقد ذكروا في العنقاء اقوالاً اعجب بما ذكرنا لكنها لم تكن مستندة الى قائل يعتمد ، فاعتمدنا على هذا القدر . »

اما رموز العنقاء فهي دلالة على هلاك الشيء وعدم وجوده او اليأس منه كما يدل هذان البيتان لأبي نواس :

وما خبره الا كعنقاء مغرب تصور في بسط الملوك وفي المثل
يحدث عنها الناس من غير رؤية ترى صورة ما ان تمر وما تحل
ولشاعر آخر :

إذا ما ابن عبد الله خلى مكانه فقد حلفت بالوجود عنقاء مغرب
وقد ورد في ديوان « عبقر » لشفيق معلوف اسم كل من
فينيق والعنقاء في قصيدة واحدة بما يدل على انه اعتبر تباينها :
ما عجبني لفنيق موقد لنفسه النار على المحرقه
ولا لرخ رأسه في العلي ورجله على الثرى موثقه ،
ولا لعنقاء وقد امعنت في نومها الدهري مستغرقة .
وهكذا يتضح ان العنقاء خرافة مغايرة لاسطورة الفينيكس
تشبه خرافة الرخ ، وهو الطائر الذي تردد ذكره في حكايات
الف ليلة وليلة ورحلات السندباد البحري . ولعل خرافة العنقاء
تحريف صحرابي مشوه عن اسطورة الفينيق السورية الاصل .
وقد تردد ذكر العنقاء في اشعار العرب منذ الجاهلية حتى
شفيق معلوف وايليا ابي ماضي .

والاسطورة التي جسدت فيها الشاعر ادونيس معانيه ، ذات
رموز مختلفة كلياً عن رموز العنقاء . وسنرى انها الرموز القديمة
للفينيكس التي سادت قبل المسيحية وفي عصرها الاول ،
بعيد ظهورها .

السؤال الآن ، اين الجدة في استخدام ادونيس لهذه
الاسطورة المعروفة ؟ صحيح ان عدداً كبيراً من شعراء الغرب
سبقه الى ذكرها ، لكن واحداً منهم لم يتخذها نموذجاً في
القصيدة ، بل تغنى بها ، غنى شعوره ازاءها ، وبقيت بعيدة عن
ان تتلبس تجاربه . اما ادونيس فهو يجسد فيها مشاكل انسانيته ،
مشاكل الموت والتجدد ، والفراغ ، وغربة الفن ، والبطولة ،

والحبة الفادية ، وصور الموت المتعددة في مجتمعه . ويبدو في
القصيدة ان ادونيس يعيش حالة الفينيق ، وان الفينيق مشبوه
في حياته . وقد جاءت الاسطورة هيكلًا لمعانيه متوحداً معها
توحيد اللغة والفكرة ، فتبدو نار فينيق وكأنها تجري في
عروق القصيدة .

هذا التجسيد او تلبس الاسطورة لتجربة الشاعر ، يذكرني
باسطورة اخرى هي السمندل - نقيض فينيق - الحيوان الذي
يعبر النار ولا يحترق . استعمل هذه الاسطورة شاعر فرنسي
حديث هو « ايف بونفوا » في مجموعته الشعرية الاخيرة
Du mouvement et de l'immobilité de Douve والمجموعة
بأكملها تكون قصيدة واحدة تتناول جوانب رموز Douve أو
السمندل وتلخص مذهب الشاعر الفكري . فالسمندل عند
بونفوا حياة ضيقة ومتأججة قادرة على السكون الاعلى كما هي
قادرة على الحركة العليا ، في امكانها ان تجتاز المظاهر بلا ضرر .
وطبيعي ان يتلبس ادونيس ، ابن الحضارة الهرمة المتداعية
التي تتمخض عن الحضارة والفكر الجديدين ، شخصية الفينيق
الطائر الذي يحترق عندما يدركه الهرم ليتجدد .

فهو لكي يكون في فنه اصيلاً مرتكزاً الى تراث ، كان لا
بد له من ان يقيم جسراً فوق الهوة الكبيرة تصل الغد بالماضي
وتتجاوز الحاضر المتداعي . وكان لا بد له من ان يتعمق ويسهر
طويلاً ليمد الاقنية بينه وبين الاسطورة فلا يظل متوجرجاً في
الفراغ الفكري الحضاري الجليل . فوضع الشاعر عندنا غيره عند

الغرب ؛ نهضتهم هناك نضجت ، والكلمة عندهم مشحونة
بالاحاسيس تجر وراءها سيلاً من التدايعيات . فالمذاهب النفسية
والتحليل النفسي فتحت امامهم منافذ جديدة الى النفس الانسانية ،
كما ان تجاربهم اللغوية بلغت حدّاً عجيباً . والشاعر عندهم يصدر
عن تراث ضخم يغني شخصيته ويكون له ثقافة عميقة تفيده
منها موهبته .

اما نحن ، فقد فاجأنا القرن العشرون في منتصف الطريق
فهاجمت ركودنا ووداعتنا حركة الالة وخوف الحرب والذرة
والنظريات الاجتماعية المتباينة ، ففككت المفاجأة المحسوس عن
المثال وبدأ تماسك الفرد يتزعزع وبدأت حصون ذاتيته تنهار
حاملة معها نظم الاستقرار القديمة كالإيمان المطمئن والمفاهيم
والحتميات . وامتد اليها الشك وتبعه الرفض ، ثم التطلع للجديد ،
للعقائد والمفاهيم والفنون والنظم الجديدة . وتراجعت البساطة
بعيداً نحو الماضي واطبق علينا التعقيد وبدأ الإنسان عندنا يحته
عن الطريق خلال هذا الاضطراب . فهيء للبعض ان يجد النظم
لهذا الانهيار ويلاحق لو قبساً بعيداً ظل يتلمس طريقه اليه ، ولم
يُهيئاً للبعض الآخر ، فراح يتبع خطى الآخرين في الغرب او
الشرق او في الجوار .

الذي يهمننا الآن ان نتبع ادونيس خلال هذه الفوضى .

الحقيقة ان الحوف والاشفاق والاعجاب والدهشة في آن
معاً تملكنا حين نلمح الانسان في شعر ادونيس يعيش بشاعة العالم
وعبثه ، يعيش الحيرة والجهد الضائع . نراه وحيداً امام الغاز

الكون وقواه ، يعبره مدّ جارف من الحصار والقلق والخوف ،
لكنه يظل يسير مؤمناً بنفسه ، بعد ان فقد ايمانه بالغيب ، فلا
يدعو السماء ولا يرقب رحمتها . تركز ايمانه بالانسان وحده .
انه يسير بفرح وثقة الى الموت ، يواجه هذا اللغز الكوني الأكبر
وينتصر عليه بأن ينضم الى صدره ، ولكن لا ليضع حدّاً لحيبته
ويكون موته صرخة تمرد في وجه الكون ، بل ليغير في العالم
شيئاً او يضيفي على عبثه معنى .

واذن ، يعيش ادونيس المأساة الازلية للانسان دون ان
تسري اليه عدوى اليأس ، الصادق او المتكلف ، التي دبّت في
كثير من الشعراء الناشئين عندنا . يتخطى ادونيس بحدسه العرض
المتموّج ليصير الانسان نهراً طويلاً طويلاً من الضوء ، من
التضحيات والبطولات والمحبة ينسحب على وجه المأساة الكالغ ،
ويقف كالطود في وجه الكون .

ان اختيار ادونيس للفينيق رمزنا يجسد له معانيه وتجاربه
يبين لنا القبس الذي اليه يسير . فلا بد انه تأثر بهذا الاعجاز تحقّقه
رموز الاسطورة حيث يهدم فينيق السدود بين الحياة والموت
ويعلو على الحياة ويمتلكها بالموت ؛ حيث يتحقق هذا التكامل
الاسمي بين الموت والحياة ويسقط العرض والشكل وتخلد الماهية ؛
حيث يتعدى التناقض بتأليف بطولي ، وتبدو حياة فينيق
توهجاً حاراً آن يترمد ويهد فيه كل مفصل ؛ وحيث يكون
هذا الفعل الحر الواعي باختيار الكائن الذي لم يأت العالم مختاراً .
وأدونيس باختياره نموذج الفينيق بالذات منسجم مع نفسه ومع

نماذجها الواحدة او المتشابهة في قصائده التي تعبر عن مشاكل الموت والفراغ والزمن باستثناء قصيدة « مجنون بين الموتى » المنشورة في العدد الاول من مجلة « شعر » . فالنماذج الانسانية في « البعث والرماد » كما في سواها ، إنما هي الانسان الذي يموت ليهدم السدود ، ليشرق وجه الحياة الجبهة ، وينفتح في سور الافق ثقب للأمل ويحمل المعجزة التي تستطيع ان تغير في العالم شيئاً وتضفي على عبث الحياة معنى . حتى الاسم الذي اختاره الشاعر لنفسه بدلاً من اسمه الاصلي (علي احمد سعيد) منطبق على النموذج الانساني في شعره ، نموذج الذي يموت ويكون موته خيراً للآخرين .

والاسطورة هنا طرفان ، الاول انساني والثاني كوني .

الرمز الانساني هو الطائر الذي يعبر عن موقف الانسان أمام الكون ، فهو باقتحامه السور اللغز ، الموت ، انما يقوم بفعل حر اختياري يرد به على العالم الذي جاء اليه غير مختار . واذا كان لا يملك حرية اختيار المجيء الى العالم فانه على الاقل يملك ان يختار الطريق في حياته ، يختارها ولو كان الموت في نهايتها .

والطرف الكوني من الاسطورة هو « النار » . النار التي يلجها الفينيق ليلبغ الخلود والحياة وينفض عنه الآنية والعرض . والحقيقة ان « النار » هنا متعددة الدلالات ولا يمكن ان نحصرها الا بأن نقول انها الطرف الآخر من المعجزة ؛ لكن دلالات « النار » المتعددة في القصيدة ليست متنافرة ، بل تتلاقى ليكمل بعضها البعض الآخر . بل ان بعضها شرط للبعض الآخر وناشئ

عنه . فهي نفق يمتد بين حياة الانسان والموت . وهي معرفة ومحبة وهاتان تنتهيان الى البطولة والفداء اللتين هما الصورة التي يتجسد بها معنى المعجزة .
الآيات التالية توضح معنى المعرفة والكشف « للنار » في الاسطورة .

« تحرقنا ، تربطنا بربيشك المرمد
لنبتدي . »

وحينما يحضنك الرماد اي عالم تحسه
وبعلبك ما تكون ، ما يكون السحر الذي
امتلكت شمسك ؟ »

« ما الموت يا فينيق ، اي عالم وراءه ؟ »

« وتعشق الوراها
ماذا ترى وراءها ؟ »

المحّ خلال فارك الغيب الذي يختبئ -
والمحّ الركام والرمال والدجى
والله في قماطه ، الله الذي تلبسه ايامنا
حرائقاً وغصصاً وجذراً
قلبسه ولا ترى . »

فينيق يا فينيق
يا رائد الطريق .

هذه لنا - المعرفة هي المحبة ايضاً . الطائر الذي يحترق بجها
ويجها الشاعر الغريب غربة فينيق . حتى اننا نحسها حسناً رائماً
يحتضن فينيق والشاعر والابطال الغرباء الذين ساروا اليها . وهم
في حبهم لها غرباء . وطبيعي ان يؤثرها بالمحبة الشاعر والبطل لان
محبتهم « فعل حر » . واذا كانت العبقرية والبطولة والقداسة
تتلاقى فهي تتلاقى بالفعل الحر الواعي المختار .

ويبدو معنى المحبة في « النار » ومحبة الشاعر وفينيق والبطل
لها بالابيات التالية :

« قيل فيه طائر موله يموته »
« وحينما يخضنك الرماد ، اي عالم تحسه . »
« ما اروع الحريق ، ما اجله »
« في مهبتي حريقة ، ذبيحة »

فينيق سر مهبتي

وباسمه اعيش نار حاضري .
« غربتك التي تموت هلعاً لغيرها
غربتك التي تموت ولعاً بغيرها »
« هدمته بلهفتي الى السوى »
« احسني ارفع بعلمكي الغريبة الواهة الحجار والمدي
احترق

٩٠ [خالده سميد]

يكبر في الافق »

« للموت في حياتنا بيادر ، منابع

لها المسيح خفتان ... »

« يا حاضن الربيع واللهب »

« تمجد الهنية المفردة الابدية التي بها يحترق العالم .. »

« .. مثل اسمك الحياة والمحبة التي تموت فدية »

« .. اري اليك جهرة غريبة ، أليفة ضاحكة الى الضحى »

« فينيق خل بصري عليك ... »

« وافرحا يفتح صدر عالم المحبة .. »

« ... تحضننا الألوهة الرائعة التي نحس مثلنا ،

التي تحس معنا ، تصير صدرأ غائراً

ونظرة جائعة يائسة وقلقاً

وأملًا يكتنف الارض وتوقاً آمناً . »

« لن ألمح القم الذي يحب طعم موته . »

اما غربة الفعل ، وغربة فينيق والبطل والشاعر ، فيبورها
التناقض بين صور النماذج التي في القصيدة . موت فينيق غريب لا
يعرفه « الثلاثة : الفراغ والركام والصدى » لانهم آملون بالوعد
الكريم ، بالولدان المخلدن ، والاكوام الفضة . هذا الموت ،
موت فينيق ، وبعثه وجناحاه وحبه غريب عن العجوز . ومثله
غربة الشاعر وغربة تموز وبعثه و « الواحد الذي مات على صليبه »
وفينيق حين يموت يكبر ، يعلو حتى ان اللهب الذي كان

[الموت طريقاً الى الحياة] ٩١

يحضنه ثوى مع الربيع في حضنه . وفيئتي حين يموت يغدو مثل
تموز وبعل . وهذا الجمع بين الربيع واللهيب غير متناقض لان
الربيع يولد من هذا اللهيب . فهو يدعو الطائر لان يموت ، لان
يحضن اللهيب فتبدأ به الحياة والشقائق والربيع .

اما الفداء البطولي فقد عبر عنه الشاعر بحريق قرطاجنة ،
المدينة التي ارتقى اهلها : اطفالها ونساؤها ورجالها في النار لئلا
يستسلموا ؛ المدينة التي قصت نساؤها الغدائر لتصنع للسفن حبالاً .
اما اذا تتبعنا هذه « النار » في نفس ادونيس فسنجد لها
منابع كثيرة : نشأ ادونيس في بيئة دينية . وتعلم منذ ان تجاوز
الطفولة اشعار المتصوفين العلويين - كما يحصل لكل الشباب
العلويين - كالمكزون والمنتجب . وقد بدا تأثيره بهذا الجو في
اطروحاته التي قدمها لنيل اللسانس والتي كان موضوعها
التصوف ؛ والبيئة في القرية العلوية البسيطة الحاملة الفقيرة ، بيئة
مهيئة لنشوء الروح الصوفية . يضاف الى هذا موت والده احتراقاً
بمحدث مفعج . وقد احب ادونيس والده ميتاً وقدمه في موته
اكثر منه في حياته . وتطورت الحادثة كثيراً في نفس الشاعر .
فشيلائها قد يعتبرها الآخرون حادثاً عادياً يمر كثيراً ، اما
ادونيس فقد تحولت في نفسه الى اسطورة عبر عنها في « مع
الموت » و « اغاني الى الفقر » من مجموعة « قصائد اولى » حين
قال عن ابيه :

« يا لهب النار الذي ضمه
لا تك برداً . لا تعرف سلام

٩٢ [خالده سميد]

في صدره النار التي كورت
ارضاً عبدناها وصيغت انام
لم يفن بالنار ولكنه
عاد بها للمنشأ الاول
للمن المقبل »

واذن فان روح الاسطورة (احتراق فينيق) كامن في
« قصائد اولى » . واذن نحن حيال فينيق آخر هو ابو الشاعر
الذي احترق (بالمعنى نفسه) وعاد بالنار الى المنشأ الاول ليتجاوز
الماضي ويحل في المستقبل .

والشاعر رغم حبه لابه لم يدع له بان تكون النار له « برداً
وسلاماً » . فأدونيس يحب النار ، يحب الحريق ، لانها تقيض
البرود والسلام ، لانها الحى والقلق ، لانها « الخفية الحدود في
شروشه » . وهو اذ احب والده ميتاً فموته وقف امام الموت
وجهاً لوجه ، وسقط القناع عن وجهه وفض باب الطريق
المسدود . ويا عجباً ، فقد كان يمكن ان تنشب المعركة وان
تتأزم في نفس الشاعر وتترك في اعقابها ، في الساحة ، قلباً لا
يؤمن بالحياة لانها عابرة ، ويسلم بعجز الانسان عن رد الخطاف
الرهيب ، الموت . وبعجزه عن التحرر من قوى الكون ، ييأس
او على الاقل ينقم ويسخر وتنسد في وجهه منافذ الخلاص . كان
يمكن ان يحصل هذا لو ان ادونيس لم يسقط القناع . ولكن لا ،
لقد رأى في الموت معجزة وجمالاً ومجهولاً وطريقاً للحرية فأحبه
وعرف فيه وجه الحمل ولون القلق وحى النار . وبهذا الشكل

[الموت طريقاً الى الحياة] ٩٣

الذي عرفه فيه ادونيس لا يمكن ان يكون الموت غير نار « برومسيوس » ، غير القلق الذي يحفز العقل البشري ويلهب خياله لانه يظل امامه مجهولاً يتجدد كلما حسب الانسان انه تعرف اليه . فهو ، اذن ، هذا الينبوع من المجاهيل ، هذا المحيط من القلق والترقب . ولا يمكن ان نسعى الى المعرفة ما لم نصطدم بها مجهولاً ويتحرك فينا القلق لبلوغها .

وهكذا احب ادونيس الموت والنار ، وعندئذ رفع « العباءة » عباءة الصوفي وأخبأه ، ومنذ ذلك التاريخ وادونيس يحمل الموت الى جانبه . ويبدو هذا الحل للموت في قوله :

« فينيق صر مهجتي ، وحد بي »

هكذا يتضح كيف تتلاقى هذه الجداول الحاملة الروح الصوفية لتصب في قلب ادونيس .

اما لماذا جسد ادونيس تجاربه بالاسطورة ، فالذي اعتقد ان الشاعر ازاء هذا الانفكاك الذي بدأ يهد تماسك الفرد ، وازاء التعقيد الذي غزا الجيل الناشئ والذي منه الشاعر ، فقد الانسان فيه عفوية موقفه امام العالم . والاسطورة تعبير شعري عن الموقف العفوي الحار للانسان القديم امام المشكلة ، موقف بطولي شاعري ، يكون الفكر فيه غير مفصول عن الحياة كما هو في ايامنا .

ولا بد ايضاً قبل ان ندخل في تفاصيل القصيدة من ان نتعرض للمنهى التجريبي عند ادونيس ، هذا المنهى الذي تكامل في قصيدة « البعث والرماد » حيث كل صورة فيها ايماء الى تجربة

نفسية واقعية .

ومن مستلزمات الوضوح هنا ان نعود الى ما قبل « البعث والرماد » ، الى عام ١٩٥٤ ، يوم ظهرت قصيدة « الفراغ » ، تلك القصيدة التي كانت الوضوح الاول في هذا الاتجاه . تلك القصيدة كانت بحق منعطفاً كبيراً في تاريخ ادونيس وفتيل ضوء في طريق الشعر التجريبي العربي . فقد عبرت عن مشكلات الجيل بصدق وحرارة لانها كانت تجربة عنيفة صادقة . يومها كان ادونيس يصطدم بأعنف صور الواقع ويلتقي بالمشكلة وجهاً لوجه ؛ يومها كان الشاعر جندياً تعرف الى الوجه الواقعي الحسي للمأساة وعاش التجربة جماعياً .

وجاءت قصيدة « البعث والرماد » استمراراً متطور لذلك التيار .

وفي هذا المجال قد يتساءل القارئ اذا كانت طبيعة التجربة في « البعث والرماد » فكرية ام حسية . ولن اجتهد كي اميز بين الفكري والحسي . يكفي ان اتساءل بالمقابل اذا كانت هذه التجارب معزولة عن الزمان والمكان ، اي بعيدة عن واقع الحياة . ما هي هذه التجارب اولاً ؟ ان التجارب التي ادرستها هي : تجربة الغربة : غربة الفن ، غربة البطولة والتضحية ، اي غربة الشاعر وغربة فينيق ؛ مشكلة الحرية والموقف الانساني الحر من قوى الكون ، والقلق الذي يرافق هذه المشكلة ؛ ثم تجربة الهرم والرغبة في التجدد بصورها المختلفة المتناقضة التي وردت في القصيدة . هذه التجارب او المشكلات يغلفها الاتجاه

والرغبة في التجدد أو البعث .

اذن المشكلة الرئيسية هي الموقف الحار من الموت والرغبة في التجدد والبعث ، فهل هاتان التجربتان مجردتان بعيدتان عن الحياة ؟ ثم هل التجربة الجماعية اي العامة لا وجود لها ؟ لقد سبق ان قلت ان الحضارة هبطت علينا بفجأة عنيفة وحملت معها مفاهيم ونظريات غريبة عن مفاهيمنا فارتج استقرار مفاهيمنا ومعتقداتنا بعنف وبرز التناقض في هذه المفاهيم لاننا لم نبن هذه الحضارة ونمّمها وننمو معها بالتدريج . الحضارة التي بناها الغرب في مدى خمسمائة سنة احتلتنا بمدى عشرين او ثلاثين عاماً . وكان هذا كافياً لحصول الانفكاك والتناقض . واهم ظواهر هذا الهبوط او الغزو الحضاري المفاجيء هو تسرب الشك الى المفاهيم والمعتقدات القديمة ثم الرفض وتلاه البحث عن الجديد او الرغبة في التجدد . واذن فالتجربة واقعية لا سيما للجيل الطالع الذي يقف بين عقليتين ، فكيف بالشاعر الذي تروّد احساسه المرهقة عمائق المشكلات . هذه التساؤلات ، هذا القلق بشأن الموت والتجديد ليست ميتافيزيقية لنقول انها غير حسية ؛ والحقيقة ان هذه التساؤلات القلقة مرتبطة بهذا الجيل ارتباطاً وثيقاً ولكنها مع ذلك تبقى سؤالاً خالداً يتجدد مع كل جيل وان كان كل جيل يعانيتها بشكل مختلف .

وحين نتعرض للبناء الفني للقصيدة نقول انه لا بد للشاعر من ان يلج الاسطورة عبر برزخ الحلم ، هذا الوجه العميق الحار لانفسنا ، ليمكن له ان يحتضن الحريق ويحيا مداليل الاسطورة ،

وينقل اليها مشاكل الانسان وتساؤلاته . اجل كان لا بد له من عبور الحلم ليلج الاسطورة لانها اقرب الى طبيعة الحلم ، لها من الحلم حرارته وصدقه وعفويته وتحرره من تعقيد الانسان الحديث وكثرة اعتباراته . عبر هذا البرزخ نغرق في لهيب صلاة الشاعر ثم نبدأ الرحيل . والمقطع الاول كالحلم فعلاً حار وسريع ومتنوع ، فيه لمحات وصور عديدة خاطفة تحمل خيالنا بسرعة وفي جو من الغموض الى هياكل بعلبك فتنعقد في جباهنا غيوم البغور ، وتومض امامنا الاشرعة من صور تغزو الافاق . وغر بقوافل نساء قرطاجة يضحكن غداثرهن للوطن ثم الى المحرقة الكبيرة وقودها أليسا اميرة قرطاجة واطفالها وكبارها . ويحط بنا الحلم على جناح فينيق الذي يولد فيه اللهب . فالمقطع الاول اذن ومضات صور تلوح هنا وهناك في غير تتابع منطقي او زمني .

في المقطع الثاني نجد انفسنا فجأة وجهاً لوجه مع المعجزة ، الطائر الذي يجمع النار ويحترق . وقد جعلنا الشاعر نتوقع او نحس ان فينيق يعي الى ابعد الحدود تجربة الموت ، هذه التجربة التي يجهلها الانسان . هذا المقطع شديد التوتر ، قلق ، مكون من سلسلة من التساؤلات . موسيقى المقطع تبهر الانفاس : مقاطع قصيرة وتساؤلات متلاحقة . ولذلك فان هذا المقطع جاء قبل اوانه .

في مطلع المقطع الثالث يخف التوتر ويبقى التساؤل . ويبدو هنا شبه بالخيرة والعتاب ، الخيرة امام هذه الظاهرة : ترك الحياة

وجمال وضوحها والتعلق بما وراءها . يعاقب الشاعر الطائر لانه
يهجر البشر والقمر والاصيل . وهذا السؤال قديم في نفس
الشاعر يعود الى زمن احتراق والده .

ثم يتوقف التساؤل المباشر ليمد الشاعر بعرض صور تعيش
حوله ، صور الآخرين يعشقون الموت ، يتعلقون بما وراءه تعلق
الفينيق . الصور هنا : الثلاثة الذين يسقطون في الحفر ، وعائشة
العجوز . هذه الصور مليئة بالمرارة وهي مركبة من صور
الحضارة المتداعية الهرمة التي يتجدد الفراغ فيها ، هذه الصور
المفردة غريبة فيها قسوة وعنف وسخرية جميع التشابه المادية ،
فيها من الاشياء الصلبة الجامدة التي لا حرارة ولا حس فيها والتي
لا تنمو ، مثل : « ركبتي خشب » و « مفاصلي مسامر »
و « صار لحننا شراً من الحصى » والعجوز « مثل قفص معلق »
و « راحتها الكتب المشيعات » و « يا كتف الاممت ، يا خواصر
الحديد » و « يا تكية تهدمت » و « حياتها جلود صوف » الخ .

هذه الصور كالفن تجرح عين الشاعر وقلبه ، هذه الصور
هي الفراغ والركام والصدى اي الحضارة الرملية الهريئة التي
تعطل العقل فيها (عائشة العجوز) وتشوهت المحبة والموت
ولبست الذل والغاية (الثلاثة الذين يسجدون ويرغبون في الموت
ليبلغوا الوعد الكريم) ، هذه الحضارة الهريئة الخافلة بالشعوذات
والخرافات : « ان الارض ابشع الاكر ، دحرجها الاله تحت
عرشه » و « تحتجز الحياة في تكية من ورق الرمال » .

هنا وضعنا ادونيس امام التناقض ، امام معنيين

للموت والتجدد .

في نهاية المقطع الثالث نفاجأ بالشاعر وقد تلبس شخصية فينيق
مع انه لم يكن قد هيأنا لهذا التطور . فمنذ قليل كان قبالة حائراً
يتساءل ، والآن يقول : « فينيق سر مهجتي » و « حدي ، وباسمه
عرفت شكل حاضري » . ومع ذلك فلا ارى من الضروري
جداً ان يسرد علينا قصة هذا التقمص ، بل علينا نحن ان نتخيل ذلك :
الشاعر يقف امام الطائر الغريب الذي يلقي الى النار بهرمه ،
بعمره ، بذكريات هذا العمر وتجاربه ليعيش زمناً جديداً يقف
فيه من جديد امام المجهول لتملك قلبه الحياة من جديد . والشاعر
ابن الحضارة الهرمة المتداعية وقلبه مقتول بالقلق تأسره معجزة
فينيق وقلتي غريبته هو الشاعر بغربة هذا الطائر الشاعر هو ايضاً .
ويبدو انه ادرك بجذسه النفاذ سر فينيق ، ومنذ اللحظة الاولى كان
الانسجام تاماً . ومن هنا حتى نهاية القصيدة سنمر بالشاعر
بازدواجية منسججه ، قلبه قلب فينيق ، هو وفينيق رفيقان
غريان ، كلاهما يسكن الغد ، وكلاهما موله بناره .

وفي المقطع الرابع يتضح التوحد : نحن أمام فينيق الجديد ،
الشاعر الغريب هو ايضاً . غريب له غريبتان : غربة الرمز ، اي
غربة الفن والمحبة والفداء ، وغربة الواقع ، اي التشرد وغياب
صدر الام الذي نزع عنه وخلف جبهته معه على الحصى . ونمر
بصور لكل من الغريبتين . وهو يكتفي عن غربة فنه بغربة
اغنيته ، هذه الاغنية التي لا تحبها عائشة العجوز اذ ليس فيها وتر
من الرمال . وهو يعلن هذه الغربة بتهدة حارة حزينة ولكنها

غير يائسة . وقد جاء مطلع المقطع الرابع مؤثراً عبر عن وحدة الشاعر في غربته ؛ وقد جاء التكرار للعبارة الواحدة او التي تحولت الى تأكيد معنى الغربة كتمهيد لصورتها التي ستمر بعد قليل ، ثمانية ابيات من اصل عشرة بدأت بكلمة « غربة » . وموسيقى المقطع حزينة ، وهي بالطبع لا تنبع من الوزن لأنه واحد في القصيدة ، ولكنها تنبع من حرف النفي المنتهي بمد ومن مزاجه الالفاظ ، وغنة غين الغربة والتكرار ، وبصورة خاصة من الجو وصور الغربة التي تنفذ الى النفس وتمز بعق : « وها انا اغيش مثل طائر مطارد » و « لا ارى سوى السواد والجداد » و « الحطى وراء جنحي الصغير ، جنحي الذي يهر ريشة فريشة » . ثم من الصور التي تلاحق الشاعر ، تلاحق جنحه الصغير وهو يهر ، ريشة فريشة .

وعندما ندرك نهاية القسم الثاني من المقطع الرابع نستعيد الأمل ولكن الألم يبقى ، عندما يعلن الشاعر انه يحب هذه الاشياء التي تؤلمه وهو بهذا الحب يحس انه يعلو ، مثل فينيق ويزغب من جديد جناحه . ولعل الشاعر بهذا احس انه يعلو فوق الغربة ، ولكنه في الواقع عبر عن أبعد صور الغربة .

بعد ان بدا لنا الشاعر غريباً مثل فينيق ، يقدم لنا غريباً آخر من الحياة ، هو رفيقه الذي « مات على صليبه » . وهو لكي لا يسد منافذ الأمل ، او لأنه يؤمن بالانسان فيظل يعثر فيه على الخير ، يقول : « وامس يا فينيق ... » فكأنه يعدد للفينيق صوره في حياتنا بعد ان قدم له

صور الركام والرمال والصدى . وفي نهاية المقطع يعود نظره يتعلق بفينيق ، ويتوقد الاعجاب وكأننا احس من جديد معنى حريقه ، فينتهي بصورة لفينيق مدهشة وغنية الرموز ، ويعلم فينيق رائدأ لطريق الحريق والتجدد . وقد ساهمت القافية وقصر البيت وحرف المد الاخير في اضاء التسامي على هذه الصلاة - الاغنية التي تمهد للمقطع الخامس والاخير .

في المقطع الخامس ، تبدو اقسام القصيدة السابقة وكأنها طريق دائري يحيط بهذا المقطع ويصعد اليه ، ليس من الناحية الفنية بل من حيث المعنى الاخير البعيد للقصيدة . عندما نبدأ قراءة القصيدة نحسب انها وصف او تعبير شعري عن معاني احتراق فينيق ومداليل النار والصور الاخرى الغريبة التي تشبه فينيق او تكون النقيض او هي وصف لغربة واقع الشاعر .

ونحسب ان القصيدة تعبير عن شيء كائن . وعندما ننتهي من قراءة هذا المقطع ندرك المعنى الاخير للقصيدة . فهو ليس وصفاً لشيء حاصل ، بل اكثر من هذا انه دعوة ، دعوة غريبة حقاً كهذا الشاعر الغريب ، كالتائر الغريب الذي ملك قلبه حق تقبصه . هذه الدعوة هي دعوة للموت . فبعد ان حمل ادونيس فينيق في قلبه وطاف به يشهد الركام واليباب والدجى ، والتكية المهدمة التي ما تزال قائمة ؛ وبعد ان مرت صور غربة الشاعر ورفيقه الذي مات على صليبه ، يرتفع الآن صوت الشاعر بصلاة عميقة كالصمت ، نداء حار تبلغ فيه الرقة والصور المليئة بالحنان والمشاركة حد الروعة . هذا المطلع من اكثر اجزاء القصيدة

حرارة وتسامياً وسجراً برع فيه الشاعر باستعمال احرف النداء والتكرار والقافية المسبوقة بحرف مد (الياء الخزينة) ؛ هذه الصلاة تشبه الاشراق الصوفي . في هذه الاشراق يدعو الشاعر طائره للموت ؛ يدعو للمرور بنا في طريقه ليكون اللهب الذي به تبدأ حرائقنا وتبدأ حياتنا التي مستظل بلا معنى إن لم تلهبها نار البعث .

بعد هذه الدعوة يبدأ الشاعر بتبريرها . يدعو نار فينيق ليولد فينا بطل - ليس منها لاث ادونيس يؤمن بنا - « على شاكلة الحياة ، شاكلة التراب والنبات » . وأروع ما في هذا الانسان انه على شاكلة التراب والنبات ، أي يعطي امكان النمو كالتراب ويتقبل العطاء وينمو كالنبات . وهو كأنما يتوقع عتاب فينيق لهذه الدعوة فيبين له ان ليس من يدرك وضعنا كما هو - برماله وركامه وظلامه - الا فينيق ، ويكرر الدعوة للموت فدى لنا ولأن يكون بداية الحريق في قلوبنا وبداية الحياة .

في القسم الرابع من هذا المقطع يعود الحلم . تنأى صور الفراغ واليباب والظلام والآخرين ، ويحلم الشاعر - كما بدأت القصيدة - انه يرى فينيق في فعل الاحتراق يرى الجمره الغريبة حقاً والأليفة في آن واحد لأن قلب الشاعر يعرفها ، والفرحة ايضاً لأنها في لحظة الفعل العظيم . والآن يجب ان نتوقع مراثيات عجيبة في عيني الشاعر على ضوء لهيب فينيق . والشاعر الذي يغمره الفرح الآن وكأنه يشارك في هذا الفعل يهتف بفرحة ولهفة : « فينيق خل بصري عليك ، خل بصري » . ونحس هنا بلهفة من يرى

عجباً في الحلم ويحاول التمسك به قبل ان يفلت . ان اشياء عجيبة تبدو حقاً . فالشاعر يهتف مرات « وافرحا .. » أجل ، وافرح الشاعر ، فهو يلح الغيب الذي يختبئ ، هذا الغيب الذي يقلقنا أمره : « يلف جرحنا بصمته المملح » . وتغير الحياة الرتيبة المملة والخطي التي لا تبصر الطريق ويبصر عالماً من المحبة والبساطة ، حتى الالوهة تستحيل فيها صدرأ غائراً (كصدر امه العجوز الخنون) وتصير مثله نظرة جائعة وقلقاً وكمثله ايضاً تصير املاً وتوقاً آمناً . من خلال هذه النار تلوح له صور من الاساطير التي تستفيق وتذب معانيها في حياتنا الحاضرة ، صور الصراع بين « بعل » اله الخصب و « موت » اله الجفاف ، وكيف ان « الخصب » لا ينتصر الا بعد ان يقتله « الجفاف » وحينئذ تذروا اخت « بعل » بقاياها فتخصب الارض وتزدهر . صورة اخرى للخير والجمال الذي لا يتم الا بعد الموت . هي صورة تموز الذي قتله الوحش ونبعت احشائه شقائق وغدا وجهه غمام وجري دمه نهراً . ويلتفت الشاعر من الحلم ليشير الى « نهر ادونيس » الذي ما يزال قريباً من هنا ، يجري ويحمل الخير ، بينما اندثر الوحش . من خلال نار فينيق المقدسة يرى الشاعر بعين الامل ابطلاً آخرين سيعملون قلب تموز وبعل ويمضون الى موتهم . وحينئذ تكون لحظة جديدة لانبعث فينيق : يدب الربيع في الجذور ويزيح العجوز والثلاثه . ولكن في ذروة الحلم يحس الشاعر عند ذكر هذه الصور (العجوز والثلاثه) بأن الحلم يكاد يتبدد فيهتف من حديد بلهفة : « خل بصري عليك ، خل بصري » فهو

لا يرغب ان يفارقه ويغيب ضوء ناره الذي يكشف للشاعر هذه الصور لآماله ، هو لا يرغب ان يعود لرؤية الرمال والركام والدجى فيهتف ثانية : « خل جبهتي اسيرة لديك في علوك » .
وكأننا يحس دنو اجل الحلم ، وكمن يتشبث بجمرة يكرر الهتاف والسؤال : « وخلي لمرة اخيرة ألامس التراب في جناحك الرميم » ، « آه ، خلي لمرة اخيرة احلم ان رثي جمرة » ، « خلي اشم فيها اللهب الهياكلي » . ويظل يكرر هذا الرجاء حتى آخر القصيدة . وتعاوده رؤى قرطاجة وحريقها وبعلبك العظيمة وصور الجبابرة ومن خلال النار يصل الى حقيقة هي « مثل قبس ان لم يضيء يموت ، لا يكون » . في نهاية القصيدة يكون فينيق في المحرقة منعنياً خاشعاً ، جبهته اسيرة الحلم ، وشفتاه جمرة ، وعيناه هتاف جديد ، وذراعا ممدودات ليحتضنا الحريق ؛ ونظل نسمع رجوع الصلاة : « فخلي لمرة اخيرة ، احلم يا فينيق » ، « احتضن الحريق » ، « اغيب في الحريق » .

وهكذا تنتهي القصيدة حارة عميقة مشرقة : مقاطع قصيرة ، سريعة كالحلم ، صور خاطفة ، صلاة تكرر الهتاف وتتوقف في قمة تأجبها .

في عرضنا للقصيدة مررنا بصور مركبة ، اغنى هذه الصور وبرزها صورة فينيق ، ثم صورة الشاعر الغريب ، وعائشة العجوز ، والثلاثة الرمال والركام والدجى ، وصور من الاساطير « بلع وموت » و « تموز » وصور من التاريخ « حريق

قرطاجة » وصورة من الواقع « الذي مات على صليبه » . وقد مررنا بمثال لاحدى هذه الصور اثناء عرض القصيدة صورة « الثلاثة » ، ولحظنا كيف ان الصور المفردة البسيطة التي تركبت منها الصورة الرئيسية ملائمة ، اولاً ، لموقف الشاعر واحساسه بها ، وثانياً لطبيعتها . وسأعرض مثلاً آخر : في صورة « تموز » نجد التعابير جميلة اذا تعلق بتموز : « احشاؤه نابعة شقائقاً » و « وجهه غمام » ، و « حدائق من المطر » و « ذاك الحمل الوديع » . بينما الصور التي تركب صورة الوحش عنيفة مرة لاذعة كمن يصرف على اسنانه : « الظفر السنين سم حية » و « انيا به مطاحن » . وعندما اخبر بموت « تموز » قال : « احشاؤه نابعة شقائقاً » . ولكنه حين اخبر بموت الوحش قال : « واندثر الوحش » كم هي قاسية كلمة اندثر .

اما الصورة المفردة فيتوفر فيها عنصران هامين : اولاً التعبير ، وثانياً الجمال والدهشة وهي لانها معبرة ليست وصفية اي لا تعتمد طرفين احدهما يشبه الآخر رغم اعتمادها كاف التشبيه . وهي لذلك لا يمكن تفسيرها بأن تحل الى اوصاف او تشابه . ولناخذ امثلة : « يا طيري الوديع كالتعب » . هذه الصورة تبقى بلا معنى اذا اردنا ان نبهت عن وجه الشبه . ومع ذلك ليست غير منطقية لانها توحي بحالة عاشها الشاعر . وكأني بأدونيس عاجز عن تحليل الصورة او حتى تحليلها ولعلها « جاءت تجيء » وعندئذ تكون تعبيراً عفويّاً عن انطباعات او تجارب تراكت في لا وعيه . الصورة نفسها تذكرني بعودة فلاح الى البيت بعد يوم

حصاد : مجهداً ، يتكوم في زاوية من البيت ينتظر ما تقدمه له الزوجة من طعام وفي هذه الاثناء يعود اليه طفله ويتكوم في حضنه .

ثم « ارى اليك تجمع الزمان ، هذا الحطب الحلوب مثل منبع » وهذه ايضاً من نوع الصور التي لا تتحلل لكنها ايضاً موحية . الحطب الحلوب صورة وتركيب ايضاً فيها تحد من الشاعر للمستحيل تحدياً ضمناً . فيه ايمان عجيب وتأليف للتناقض . اما « يكبرون كالخصى » فهذه ايضاً ليست صورة بمعنى التشبيه . انها سخريه لاذعة لكنها خزينة ايضاً . وفيها معنى آخر ، فيها صورة حركية فالخصى لا تكبر ابداً .

لنعد الى هذه الصورة ونرى التعبير عن الارتجال والفوضى في « عجلات سائق مراهق » والتبعية وانعدام الشخصية في « الجميع ذيل ذئبة » والغربة في « ياريشة صغيرة سائرة بلا رفيق » والايمان بهؤلاء الاغراب : الفنانون والابطال اي الذين يضحون في « ساحبة وراها الظلام والبريق » . والحركة والمأساة في « وها انا اعيش مثل طائر مطارد » . من ترى يطارد هذا الطائر ، الافق ام الشتاء ام عبث الاولاد ؟ وما احسب احداً يمر بهذه الصور دون ان يقف عندها طويلاً : « نيراننا الخفية الحدود في شروشنا » و « المائتين جبهي سلاسل » و « خل جبهي اسيرة لديك في علوك » و « لها المسيح ضفتان » .

ومثل هذه الصور كثير في « البعث والرماد » . اما الكلمة عند ادونيس فهي ذات مهمة شاقة . يطلب منها

ان تكون صورة ومعنى وموسيقى وما احسبه يوفق الى هذا دائماً ولكنه غالباً يوفق . الكلمة عنده مشحونة مليئة بالرمز . ولا يمكن ان تؤخذ دائماً بمعناها الحرفي . هذه الرموز هي مفاتيح فهم القصيدة ، وما لم تحل تبقى القصيدة مغلقة لا ينفذ اليها وعي القارئ .

فمثلاً الكلمات : الركام ، الرمال ، الدجى ، الحريق ، الظلام ، البريق ، النبات ، التراب ، الرماد ، الربيع ، الطريق ، الشقائق ، الخطوة ، الحمل ، الاغنية — كل هذه الرموز تحمل في ذاتها صوراً غنية وتداعيات كثيرة .

وبعد ، فقد وقفت عند هذه القصيدة طويلاً ومع ذلك فما أزال أشعر ان هناك الكثير مما يمكن ان يقال فيها ، وقفت عندها لأنها حققت بالنسبة لشعر ادونيس وللشعر العربي جمالاً جديداً .

أما بالنسبة لأدونيس فقد جاءت أولاً ذروة لانتاجه الذي عرفناه من « دليلة » إلى « قالت الارض » الى « قصائد اولى » ، ومن « سمعته وفمه حجارة » حتى « البعث والرماد » — عرفناه تعبيراً عن اتجاه واحد او مثل واحد وان كان متعدد الجوانب والالوان . هذا المثل او الحيط الروحي هو موقفه من الموت البطولي الفادي . وثانياً فقد تخلص ادونيس في هذه القصيدة من التجريد الذي حفلت به « قصائد اولى » . وثالثاً حقق قفزة في طبيعة الصورة ولا اقول تطوراً . ورابعاً الالتفات الى الاسطورة الذي جاء بطريقة جديدة بالنسبة لشعره . فاذا كانت في « قالت الارض » استعمل الرموز الاسطورية بكلمات مفردة فانه هنا

يجسد فيها مشاكل حياته وتجاربته . وخامساً استغنى في هذه القصيدة عن الاسلوب التقريري الغنائي الذي يسرد الفكرة والاحساس ولجأ الى التعبير . وسادساً تخلص من عبودية القافية ولم ينبذها فعدت تابعة لا مفروضة يلجأ اليها عندما يتطلبها الجو ويبعدها في السرد الملحمي . وسابعاً ابتعد عن الغموض ولكن هذا الابتعاد جاء متطرفاً حتى ان القصيدة جاءت شديدة الوضوح وهذا لا يستحسن ابدأ ، فالغموض غير المبالغ فيه اجل رداء يلبسه الشعر . انه كما قال « فرلين » وجه حسناء يبدو من خلف غلالة . تجلى هذا الوضوح في تبسطه بتوضيح الاشارات الاسطورية بدل ان يلمح اليها لمحات فقط كما فعل في مطلع القصيدة حين اكتفى بالقول : « وربما لامرأة يقال ان شعرها الجميل صار سفناً » . اما اذا كان عامة القراء لا يفهمون هذه اللفتة الحاطفة فهم المقصرون لانهم لا يعرفون تاريخ بلادهم ولا أدبها القديم ولم يتقنوا ثقافة مؤهلة لفهم الشعر .

أما ما حققه ادونيس بالنسبة للشعر العربي ، فماذا يمكنه ان يحقق غير ان يكون شاعراً كبيراً . ولن ننسى ابدأ ان الشاعر الكبير هو الذي ينمو باستمرار دون ان يبلغ ابدأ القمة الكبرى .

معانقة المأساة

بمجموعة « العودة من النبع الحالم » تدخل سلمى الخضراء الجيوسي الى الشعر الحديث مسلحة قوية متميزة بطابع خاص . وهذا نادراً ما يتيسر لشاعر في مجموعته الاولى . انما هذا لا يعني ان كل أشعار المجموعة ذات اتجاه حديث ، اذ اننا نميز فيها اتجاهين . الأول ذاتي يقتصر على الشعر الغنائي الذي تشكل العواطف الشخصية العنصر الأول فيه ، والثاني واقعي حديث يعبر عن تجارب جماعية ويتخلى الى حد كبير عن الرومنطيقية الغنائية . أما الاتجاه الأول او الذاتي فانه يعتبر مرحلة تاريخية في شعر سلمى ؛ ذلك انها تخطته الى اتجاه اكثر تعبيراً عن قضايا الانسان المعاصر في العالم العربي ، فخرجت بذلك على سنة الشعر النسائي الذي انحصر طويلاً في أسار الانفعالات الذاتية .

يتميز شعر هذه المرحلة بنضج وغنى عاطفي رغم ان الحرمان لم يغذّه بالمشاعر العنيفة المتوترة الرائعة . إنه شعر ينبع من مشاعر ريانة طافحة ، ارتوت حتى باتت تمل « العطاء » وتشتاق الحرمان والتبني :

« أنت معطاء ... ولكن خفف الاغداق عني
انما يرهقني غمر العطاء

« أنت ان اعطيتني ما أتمنى
تحرم القلب أفانين التمني . »
وتغنّت بالكتمان ونفرت من البوح ، واستعبدتها الكبرياء
« الكبرياء الكبرياء
إنما عبيد الكبرياء
تمثلها المنحوت من سكب الضياء
يمتد كالصلاق في أرواحنا
يطأ الشجون ، ويخنق الشكوى ويمتص البكاء
وبكف ساحرة يحيل الى اغانٍ حشرجات نواحنا
كي ينبيء الدنيا بأننا أقوياء . »

شعر هذه المرحلة تعبير عن حياة جياشة طففت بكل
العواطف . فقد تذوقت افانين المتاعب ؛ وتقلبت بين طمأنينة
وقلق ، بين سكونية وغربة ؛ وعرفت أغراسها هوج الرياح ،
وشفتها برودة التشرّد ، وعيناها رحيل الآفاق ؛ احبت
وأحبها كثيرون ؛ عرفت دفء الامومة وفرحة الطفولة ؛

وعاشت حياتها عشرين مرة ؛ وامتألت كل لحظة من حياتها بالتجارب و
فجاء شعرها ملون العواطف بعيد الاغوار ، نحس لدى قراءته
بأطياف هذه التجارب ، بهذه الحياة الفوارة حيث كل صورة
صدى تجربة ، وحيث كل كلمة مشحونة بالذكريات .

لكننا يدهشني ان يطول بسامى المقام في « النبع الحالم » .
يدهشني ان يظل نبعها الحالم بمنجى من هوج الرياح التي اجتاحتها
حين اجتاحت عالمنا العربي . وأخيراً ها هي تعود من « النبع
الحالم » بعد ان متحت طويلاً من غياب الشعور ، ها هي تعبر بحر
الخلاص تحت شمس اليقظة المقدسة لتعرق مشاعرها من جديد في
وهج شمس اكثر حقيقية ، وأكثر كونية . عادت الى أرض
المأساة ، الخاطيء الهارب عاد الى روما ليصلب ؛

« نحن أدرى اي عيش في دنانا ، اي درب لهلاك

يوم عفنا الحلم كي نفنى مع الدنيا العليله »

شردت يوم اختطفها الحلم ، وها هي تعود وقد طففت
عينها بالرؤيا ؛ عادت ، فمن يحمل هذه الاعباء ؟ وهذه الانواء
من يحضنها ؟ هذا العري الروحي ، هذا الزيف ، هذا التمزق ،
هذا التطلع الدائب ، هذا الضياع اي قلب سيأكل ؟ اي
شرايين يسكن ؟

رأت شعباً يقتلع من أرضه ويبعث في عرض الآفاق ؛ رأت
بلاداً يقضمها الغريب قطعة قطعة ؛ رأت شعوباً تصلب كل يوم
وتلطح دماؤها وجه الانسان . المأساة تكبر ، تنمو ، تستطيل ،
تغمر وجه تاريخنا ، تلبس حياتنا . عيوننا اختطفها الحلم ، والناس

ينفخون الابواق لحرب لا جنود لها ؛ الناس في حلقات الذكر
يبصقون في وجه العالم ويرددون « أنا التاريخ » وتاريخنا امتصه
العالم الذي نحتقر ورفع به صرح المجاده .

هذه الرؤى هي الموكب الذي عاد يسلمى من التبع الحالم .
من خلال هذه العودة البطولية يبدو لنا موقفها الشعري . ازاء
هذه الرؤيا كان يمكن ان ترفض وتيأس وتجاري زي العصر ،
وكان يمكن ان تنكفى عائدة الى حلم آخر هو الرومنطيقية
العربية المعاصرة . لكنها بكل رحابة صدر الام ، بكل نفاذ
رؤية الشعر وإخلاصه ، عانقت المأساة . لقد عرفت الحقيقة
وتقبلت مرارتها وأوراها لان هذا هو طريق الخلاص الوحيد :

« سوف نعطي العيش ان ارهقنا صدرأ رحيب
ونعني لبلاواه ونوعاه » باحساس وعين »

ونعري قلبنا السمع الحصيب

لمدى تغرز في الاضلاع ، في العمر الرتيب »

ومنذ اقبلت على العالم ، نذرت نفسها للشعر ؛ ثم نذرت
شعرها ونفسها للمأساة . رضيت ان تكون النفق الذي تعبته
آلام شعبها ؛ رضيت ان تكون البذار ، ان تكون من جيل
المنذورين . في مطلع قصيدتها « منذورون » تقول ؛

« فلنخلع العباء هنا ، او حيثما تشاء

فلن يضيع العباء منا ، سوف نلقاه بلا عناء

متى رجعنا ، رابضاً بين ظلال الآس والتفاح

منتظراً رجوعنا المحتوم كي يدق في مفاصل الجناح

مسبار السحيق ، ويلف ساعديه

على بقايا عمرنا المباح »

وتعود لتتف بمראה معبرة عن اختيارها لهذه الطريق :

« إنا نجب قد حملنا عبثنا ،

« انا نخيثرنا دروباً وعرة تسيل شو كاً وجراح »

ولكنها لا تملك الا ان تعب بمראה أيضاً عن مأساة هذا

الجيل ، جيل المنذورين الذين يزرعون لياكل الأبناء :

« يا للعزاء

قد يأكلون ثم يبسمون

ويشكلون الآس عند قبرنا الخضير ... »

فلا عجب بعد هذا اذا ترك شعر سلمى في نفوسنا طعم

المأساة ؛ لا عجب اذا ارتج الحلم في قرارة غيبوبتنا ، وقذفت في

وجه ضماثرنا العار الذي نجتر ؛

« جاع عمي وبكيننا جوعه

ثم اطعمناه شهراً من قرانا

واسترحنا من نشازات الضمير

ثم أسلمناه للكون الكبير

وغرقنا في دنانا »

ويبلغ التوتر والمرارة والعري في بعض المقاطع حداً يجعل

القصيدة معاناة حقيقية للقارئ ، كما في هذا المقطع حيث تقول

عن ذويها اللاجئين :

« وسألت البر والبحر عليهم

وشحوب الفجر والليل الحزين
فهدتني نجمة مطفأة العين اليهم
وبقايا العوسج المحمول من وديانهم
يوم خافوا الموت في اوطانهم
كي يعيشوا لاجئين .

ولا بد من الاعتراف بأن الصوت الذاتي ما يزال مسموعاً
في المجموعة ، ولئن ارتفع حديثاً صوتها الانساني والكوني فان
في ثناياه نواح قيثار هارب لحق بها من أجواء « النبع الحالم » .
وهذا سر المسحة الغنائية الشجية التي نحسها في شعرها الحديث .
ولكي تحسن التعبير عن يقظتها الشعرية هذه أفادت من تجارب
الغرب الفنية التي بلغت حداً بعيداً من الرقي . لقد صرحت سلمى
في مقال لها في مجلة الآداب (١) أنها تعتبر نفسها وريثة الحضارة
الانسانية إن هي تمكنت من تمثلها ؛ وها هي وقد عرفت كيف
تستفيد من التجارب الفنية وتبقى في إطارها القومي . أدركت
انه لا بد لهذه الثورة في الفكر والمضامين الشعرية من تطور
لاحق للشكل . ففعلت فعل « إليوت » في تضمين القصيدة ابياً
لشعراء آخرين ، او أجزالاً شعبية . ففي سياق قصيدتها « بلا
جذور » تستعيد صورة من صور النضال في فلسطين ، فتضمن
القصيدة بيتاً من نشيد كان يردده المتظاهرون :

« يا بريطانيا لا تعالي لا تقولي الفتح طاب
سوف تأتيك الليالي نورها لمع الحراب »

(١) عدد كانون الثاني .

١١٤ [خالده سميد]

بكفي ان نقرأ هذا البيت ضمن الاطار الذي في القصيدة
لتثور في خيالاتنا دفعة واحدة اصداً عشرات آلاف الاصوات
اقتربت به في تلك المرحلة ؛ وكأنما رفع الغطاء عن صندوق
الذكريات السحري ، وقد استعملته فعلاً في مجال التذكير .

ثم انها ضمنت القصيدة نفسها ، وقصيدة اخرى غيرها ، مقاطع
من اغنيات او مرثي شعبية ساعدت في خلق جو خاص . ان هذه
الشاعرة حساسية خاصة بالاحياء غير المرثيين ، بهذه الاشياء
الصغيرة المهلهلة التي عاشت دائماً على هامش الشعر ، هذه التعابير
الساذجة البدائية التي تحمل مشاعر الناس البسطاء ومواقفهم ، هذه
الحشود التي تعيش بعيداً عن الكتب على ألسنة الناس ، وتختبئ
في خلایا ذاكرتنا قبلما نتعرف الى المتنبي وبودليو ، هذه الحشود
التي عمرت طفولتنا تستيقظ في قصيدة ، فتوقظ فينا الطفولة
والبساطة بكل تجاوبها اللاهف . هذا التراث من الاغاني
والحكايات والرموز الشعبية ، تراكم منذ فجر التاريخ على ألسنة
الناس وتطور بمعزل عن القوانين ، هذا التراث جدير بأن نبعث
فيه عن مواقف انسانية عفوية تجاه المشكلات الحادثة . ففي
قصيدة « أذرع الكتان » التي شأنتها الشاعرة « تصويراً لبعض
مظاهر المآثم الشرقي وللتساؤلات الاستنكارية » نجد ان هذا
المقطع : « ألا استروني يا رجالي ، مشتري اليوم غالي » قد نقل
موقف الانسان البسيط من الموت .

أغلب الظن ان سلمى لجأت الى الفولكلور كبديل للاسطورة
التي أفاد منها الشعر في العالم ثم بعض شعرائنا مؤخراً . ورغم اهمية

[معانقة المأساة] ١١٥

الاتفات الى الفولكلور فانه لا يحل محل الاسطورة ابداً ، ذلك ان الاسطورة اكثر شمولاً وكثافة واغنى ، واكثر تناولاً للمعاني الكبرى الخالدة ، كالبعث والتجدد ودورة الطبيعة كما في اسطورة تموز وفينيق ، والبحث عن الحياة والخلود كما في اسطورة جلقامش ، والتضحية في سبيل المعرفة كما في اسطورة بروميوس الخ ...

ومع هذا فالاعتباس من الفولكلور مهم جداً يكسب الشعر حيوية وجاذبية ويعمل على احياء جو معين ، لان الفولكلور حيّ بيننا يرافق حياتنا في تطورها ويكون الرؤية الشعبية للقضايا العامة والمعاصرة .

القصيدة عند سلمى تتكامل باستمرار ، وقد ادركت كثيراً من العناصر المهمة المميزة للشعر الحديث . لكن بعض المآخذ الفنية البحث اضعفت بناء القصيدة عندها .

من ذلك انها وقعت احياناً في النثرية بسبب كثرة استعمال الحروف التي تفيد الاستنتاج والربط المنطقي كما في المقطع التالي :

« ما دام هذا نذرنا فلنعشق المصير »

ككل منذور القوى ، موله أنوف

أما نزوع الوجد فليشفع بنا »

ثم :

أنت معطاء .. ولكن خفف الأغداق عني

إنما يرهقني غمر العطاء »

كما استعملت بعض المفردات الغريبة والميتة تقريباً مثل

« كلكل » و « الفاغم » ، لكن هذه قليلة جداً . ويحس القارئ بأن بناء بعض القصائد مقلقل غير مستقر ، ومرد ذلك الى الاطالة وتمديد الاحساس مما يفقد القصيدة كثافتها وتوترها وألقها . ولعل هذه الظاهرة من بقايا الرومنطيقية . لقد بدد هذا التمديد الكثير من قيمة بعض القصائد الساحرة والموحية كما حصل لقصيدة « العودة من النبع الحالم » وقصيدة « عطاء » فتضيع اللحظات الحظافة الموحية والطريفة .

كما اكثر في بعض المواضع من استعمال واو العطف ، فكانت تتلاحق وتقف في مطلع كل سطر تسلبه بعض الالق والرشاقة :

« وبه كل افتتاني والتغني »

وله ابني محاريب الخيال

وله أبدعت عرشاً من ضياء

وفرأساً من ورود وحرير

وله استوحيت ألحان السماء

وفدى الوقدة في لفتح الهجير »

و كنت اتمنى لو لم تلجأ سلمى الى استعمال النعوت واقتصرت على مقدرتها الفائقة في التصوير ؛ ذلك ان النعوت مهما كانت جميلة لم تعد كافية للتصوير بل لم تعد قادرة على تحقيق ما يطلب من الشعر الحديث .

هذه المآخذ ، وان تكن فنية وشكلية بحت ، فان اثرها غير خاف ؛ ذلك ان القصيدة بالمعنى الحديث تركيب شديد الحساسية . زيادة حرف واحد تسلبها حرارتها ؛ زيادة مقطع

واحد تخلص تماسكها واستقرارها .

ولعل بعض الشعراء يؤثرن الوضوح في الشعر فيعمدون الى استعمال حروف التوضيح ، او يحاولون استقصاء كل ما يمكن ان يقال في الموضوع ؛ وقد تكون الفكرة ساحرة الى حد انهم يستهلكون كل وجوها ، ويكتبون كل خاطرة تمر ببالهم فتفوتهم فرصة إغراق القارئ في مشاركة الخلق ، كما تفوتهم فرصة إعطاء قصيدة خاطفة خفية الابعاد تخبيء من الرؤى قدر ما تكشف او أكثر .

أما العناصر التي حققها ، فهي هامة وحديثة اميز منها :

- ١ - وحدة القصيدة . وهي ميزة واضحة في معظم قصائد المجموعة حيث تكون القصيدة وحدة عضوية ذات كيان خاص .
- ٢ - التعبير غير المباشر بواسطة الصور المركبة التي توحي جو التجربة ، كما في قصائد « بلا جذور » و « مندورون » و « أذرع الكتان » و « الثمار المحرمة » . وكذلك التعبير عن العام بالصيغة الشخصية لتجعلها أكثر إيجاء وتمركزاً وموضوعية .
- ٣ - التصوير : التعبير بالصور من خصائص الشعر الحديث ، والصورة عند سلمى مشرقة غنية وكثيرة الظلال .

« جرّ الذبول الدافئات على ثلوج الحزن فينا »

« عصير الزنبق الأسود في العينين والشعر »

وشمس الهند قد تركت على الحدين

ألف القبل الولهي ، ومست رجفة الشفتين

بأحرق ما يصب الشوق في غمازة الثغر .

ثم هذه الصورة للمدينة :

« كأن الدهر لم يجتر فوق جبينها الساهر »

صدى الآهات او يترك سواد غضونه فيها . »

٤ - خلق جو نفسي نشأ عن تداعي الصور وتشابكها وتقابلها مما يبرز التناقض ويفتح منافذ شعورية متعددة :

(حلوتي يا غاليه .. يا زر فله)

أخرسوا الطفل العليل

(حلوتي ... يا غاليه ... يا زر ... فله)

٥ - الحركة الداخلية للقصيدة . إذ أدخلت أصواتاً متعددة

في القصيدة الواحدة ، إما بشكل حوار عادي او بشكل حوار داخلي لا تتخاطب فيه الشخصيات ، بل يبدو كل منهما وكأنه يكلم نفسه .

٦ - الاستفادة ، الى حد كبير من الجو القلق الذي تثيره

صيغة الاستفهام العادي والانكاري ، كما في « مندورون » و « أذرع الكتان » .

٧ - الاستفادة من الشحنة النفسية للمفردات ، فمثلاً عندما

شاءت التعبير عن الحنين والتذكر التقليدي قالت : « رب ورقاء هتوف في الضحى هاجت شجانا » .

٨ - استخدام بعض الرموز التي تختزن مداليل شعبية او تلحج

الى حكايات وأحداث ؛ مثلاً : سنار ، الآس ، التفاح .

٩ - الحركة النفسية للقصيدة . ذلك ان بعض القصائد ترسم

خطاً متموجاً للتوتر النفسي ، حيث يبدأ مقطع من القصيدة هادئاً

ثم يتوتر ليس تريخ ، ويعود المقطع الذي يليه ليعلو الى ذروة كبيرة او صغيرة حسب بناء القصيدة . ثم تنتهي هادئة او عنيفة متوترة . هذا بالاضافة الى ما ذكرت عن الاقتباس من الفولكلور والتضمين .

هكذا نرى ان سلمى تملك عناصر فنية راقية قادرة على خلق الأجواء النفسية المتوجة ، تتعاون في ذلك المفردات والرموز والتساؤلات وحروف النفي والمسد والاقتباسات والحوار . لكن بعض المآخذ الفنية خدشت هذا البناء .

ان من تابع شعر سلمى في تطوره يمكنه ان يتصور القمم التي تنتظرها . فسلمى تتمتع بشاعرية أصيلة تغذيها ثقافة واسعة وحياة غنية . أما مكانة شعرها اليوم في النهضة الشعرية في العالم العربي ، فيقيني بأنها في طليعة الذين يقفون عند نقطة التحول في الشعر العربي ، ويؤدون دوراً هاماً في هذا التحول .